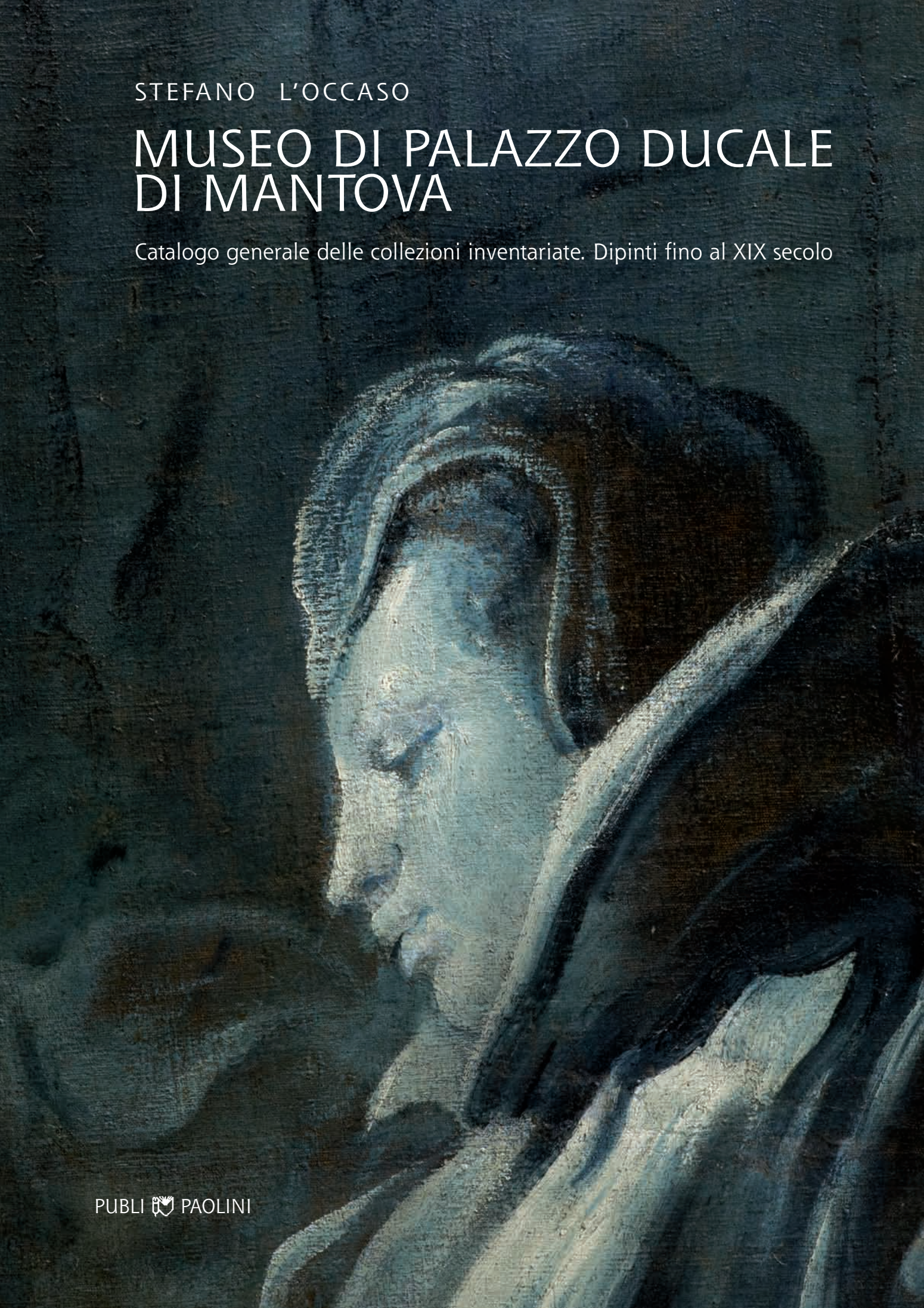
STEFANO L'OCCASO

MUSEO DI PALAZZO DUCALE DI MANTOVA

Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo



PUBLI PAOLINI

a Elena ed Ester

STEFANO L'OCCASO

MUSEO DI PALAZZO DUCALE DI MANTOVA

Catalogo generale delle collezioni inventariate
Dipinti fino al XIX secolo

PUBLI PAOLINI

Soprintendenza per i Beni Storici,
Artistici ed Etnoantropologici
per le province di Mantova, Brescia e Cremona

con il contributo di

Fondazione
Banca Agricola Mantovana

Comune
di Mantova

Università degli Studi
di Milano

Società per il Palazzo Ducale
di Mantova

Associazione
per i Monumenti Domenicani

con il patrocinio di

Accademia Nazionale Virgiliana
di Scienze Lettere e Arti

In copertina e in quarta
Domenico Fetti, *Antonio Maria Viani offre a Margherita Gonzaga il modello della chiesa di Sant'Orsola,* particolare (cat. 351)

Nella pagina a fronte
Domenico Fetti, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci,* particolare (cat. 365)

© Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici
per le province di Mantova, Brescia e Cremona

© Publi Paolini Editore, 2011
46100 Mantova – via R. Zandonai, 9
tel. 0376 380768
info@publipaolini.it

ISBN 978-88-95490-15-1

È *per me un caso veramente fortunato di trovarmi ad introdurre, nel ruolo di Direttore* ad interim *della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Mantova, Brescia e Cremona, la pubblicazione del catalogo completo dei dipinti inventariati nel Palazzo Ducale di Mantova a partire dal 1937. L'opera è di grandissimo impegno e di valore scientifico assoluto ed è stata portata avanti da Stefano L'Occaso come funzionario storico dell'arte della Soprintendenza – in particolare come responsabile del museo del Palazzo – sin dal 2005, nascendo come progetto di dottorato presso l'Università degli Studi di Milano, sotto l'attenta e competente supervisione di Giovanni Agosti. Al completamento di questo* magnum opus *l'Autore ha dedicato per anni tutto il suo tempo disponibile, senza sottrarre mai nulla alla pressante, faticosa ed assorbente attività richiesta dal servizio quotidiano presso la Soprintendenza e il Museo.*

Come storico dell'arte ho sempre lavorato per e in Musei e Gallerie dello Stato gestiti dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali (quelli che oggi il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio definisce 'luoghi della cultura'), e sono profondamente convinto che la pubblicazione del catalogo scientifico completo della collezione di una istituzione pubblica costituisca il vertice e la sintesi delle attività di tutela e di valorizzazione del nostro patrimonio museale. A questo fine, prima ancora che a produrre mostre ed eventi temporanei ed effimeri, devono mirare i funzionari tecnici e scientifici del Ministero, trovandosi ad operare in musei celebri in tutto il mondo (da privilegiati, bisogna pur ammetterlo, astraendo per un attimo dalle difficoltà quotidiane quasi insormontabili e dai fastidiosi confronti sul piano della retribuzione e dei mezzi disponibili con i nostri pari di altri paesi più civili del nostro). Nei nostri musei non solo è radunata una ricchezza immensa in termini di numero e di importanza delle opere d'arte, ma vi convergono vicende e percorsi complessi e stratificati, nei quali la storia dell'arte vera e propria si fonde con la storia della cultura nei suoi vari aspetti e con la storia civile e politica dei luoghi.

Il Museo del Palazzo Ducale di Mantova non fa certo eccezione a questa regola tutta italiana. Tralasciando quanto concerne la storia del palazzo come monumento eccezionale, tra i più complessi e articolati in Italia, concentriamoci invece sull'argomento di questo splendido volume, la collezione dei dipinti che vi è stata raccolta, nelle sue diverse fasi, sin dal XVII secolo. E in questo ci aiuta magnificamente lo stesso Autore, con la monumentale introduzione nella quale egli ricostruisce per la prima volta in modo lucido, coerente e perfettamente documentato, le complicate vicende delle raccolte pubbliche mantovane di pittura, a partire dalla dispersione delle collezioni dei Gonzaga negli anni immediatamente precedenti e successivi al Sacco del 1630-31, per giungere ai tempi a noi più vicini, attraversando così quasi quattro secoli di storia cittadina.

Senza nulla togliere al catalogo vero e proprio (ben 613 schede in rigoroso ordine cronologico, dal IX al XIX secolo), sul quale mi soffermerò tra breve, sono persuaso che le quarantasette pagine di questa introduzione siano il cuore del volume, fornendo un contributo essenziale e fondamentale alla ricostruzione della storia di Mantova, non solo di quella delle sue raccolte artistiche, ma in generale delle vicende culturali e civili della città. Eventi fausti e infausti, di portata locale o internazionale, personaggi noti o sconosciuti, istituzioni in relazioni amichevoli o in forte contrasto, tutto è analizzato e riferito con attenzione assoluta per il documento storico ma anche con la volontà di ricostruire un quadro storico

generale che fornisca un senso generale alle cicliche dispersioni e alle altrettanto ripetute ricostituzioni delle raccolte pittoriche nel Palazzo Ducale.
E sappiamo bene quanto questi fatti vicini e lontani influiscano ancora e direttamente sull'odierna gestione delle raccolte e delle opere. Infatti, la complessa distribuzione dei dipinti nel corso dei secoli nelle varie sedi culturali cittadine, anche in base alle diverse provenienze e alle differenti proprietà (dati non sempre facili da sceverare), ha portato ancora recentemente, e con esiti non sempre immediatamente condivisi dalle Istituzioni coinvolte, a dover distinguere, separare o riunire, anche dal punto di vista amministrativo e patrimoniale, opere già accostate e da sempre esposte in luoghi diversi, alcuni dei quali sono oggi profondamente mutati.
Questa complessa situazione, forse tra le più intricate nel panorama dei musei italiani, è stata abilmente ed intelligentemente dominata da Stefano L'Occaso, suggerendogli una particolare scelta metodologica, che io ritengo corretta e storicamente fondata, anche se forse divergente dalla prassi più comune e accreditata alla quale si fa riferimento nella redazione del catalogo di un museo.
Il nostro catalogo, infatti, elenca e studia non solo i dipinti che sono oggi esposti nelle sale del Museo del Palazzo Ducale di Mantova, ma tutte le opere di pittura incluse dal 1937 nell'ultimo inventario moderno – e ancora vigente – del Museo, indipendentemente dalla loro proprietà (suddivisa tra Stato, Comune di Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, Camera di Commercio, Società per il Palazzo Ducale, ed alcuni enti ecclesiastici), ed indipendentemente anche dalla loro collocazione attuale (rimando per i dettagli alla premessa metodologica). In tal modo è stato possibile all'Autore considerare senza limitazioni tutti i dipinti transitati dal Palazzo Ducale, oggi comunque visibili nei vari luoghi espositivi ed in alcune sedi pubbliche di Mantova (considerando che ormai, fortunatamente, solo un esiguo numero di essi si trova in deposito, quindi non visibile dal pubblico, per motivate ragioni di spazio o di conservazione).
E siamo dunque giunti al catalogo vero e proprio, alle 613 schede che sono un modello di metodo storico e di capacità di lettura storico-artistica che vanno ad onore dell'Autore. Agli addetti ai lavori basterà un'occhiata alla struttura della scheda, alla precisione dei dati tecnici ed amministrativi raccolti, all'ampiezza esauriente delle bibliografie specifiche e di quella generale, alla presenza degli indici, per comprendere la qualità e l'importanza di questo catalogo. E troveranno numerosissimi motivi di ulteriore apprezzamento nella lettura delle singole schede, mai superficiali e sempre in cerca della migliore definizione critica dell'opera.
Per il pubblico più ampio, non specialistico, sarà opportuno ricordare che in questa pur consistente messe di opere radunate in Palazzo Ducale e nelle altre sedi museali mantovane mancano i grandi capolavori un tempo presenti nel palazzo e nelle raccolte dei Gonzaga (pur con qualche smagliante eccezione, da Pisanello a Rubens, da Fetti ai grandi maestri mantovani come il Viani o il Bazzani). Ma forse proprio per questo motivo il lavoro di Stefano L'Occaso è ancor più meritorio, perché presenta con un'assoluta serietà scientifica, e basandosi sempre sui documenti d'archivio, un insieme di dipinti non del tutto noti nemmeno agli specialisti e spesso problematici per quanto concerne l'attribuzione, il tutto con approfondimenti storici, stilistici e iconografici e con numerose nuove proposte che fanno

di questo catalogo un'opera basilare per i futuri studi sull'arte a Mantova dal Medioevo all'Ottocento.

Non mi resta quindi che ringraziare, insieme all'Autore, chi ha reso possibile questa impresa editoriale con importanti contributi economici: per prima la Fondazione Banca Agricola Mantovana, da sempre vicina alle attività della Soprintendenza (e in particolare ringrazio Graziano Mangoni), il Comune di Mantova, l'Università degli Studi di Milano, la Società per il Palazzo Ducale e l'Associazione per i Monumenti Domenicani di Mantova.

Uno speciale riconoscimento va al fotografo Remo Michelotti che ha magnificamente integrato il materiale iconografico già presente negli archivi della Soprintendenza grazie a una campagna fotografica appositamente realizzata in vista di questo catalogo anche per volontà dell'allora Soprintendente Filippo Trevisani.

Infine, la realizzazione di quest'opera non sarebbe stata possibile senza il lavoro quotidiano, spesso misconosciuto, di tutta la struttura della Soprintendenza di Mantova, impegnata nel suo complesso e in tutte le sue articolazioni (tecnico-scientifica, amministrativa, di vigilanza) nella gestione del Palazzo Ducale e del patrimonio in esso conservato, sotto la guida dei Soprintendenti che mi hanno preceduto.

Stefano Casciu
Soprintendente ai Beni Storici, Artistici
ed Etnoantropologici di Mantova, Brescia e Cremona

La notizia dell'imminente pubblicazione del catalogo delle pitture inventariati a Palazzo Ducale è stata accolta, dal pubblico e dagli addetti ai lavori, con sensazionale favore. Come Sindaco di Mantova, non posso che condividere questo entusiasmo perché la monumentale opera di Stefano L'Occaso consente finalmente di comprendere compiutamente, e con cognizione di causa, la vastità e il formidabile valore delle collezioni incastonate nella reggia dei Gonzaga.

La precedente catalogazione risaliva agli anni Quaranta/Cinquanta del secolo scorso, risultando oggettivamente limitata, datata e incerta in alcune attribuzioni. Il lavoro "matto e disperatissimo" di L'Occaso (740 pagine, 200 tavole, 613 opere schedate e riprodotte a colori in alta definizione, una bibliografia di 1900 titoli in varie lingue, chilometri e chilometri percorsi avanti e indietro nelle biblioteche e negli archivi di tutta la penisola, le interviste realizzate con luminari ed esperti, italiani e non) ci restituisce non soltanto la dimensione quantitativa di un inestimabile tesoro pittorico, ma soprattutto la sua cifra qualitativa.

La facile lettura del catalogo, integrato e arricchito dall'esaustivo corredo iconografico, evidenzia la serietà della ricerca, il rigore e la competenza dell'esperto, la volontà di non risparmiare risorse, tempo ed energie in funzione dell'obiettivo. Personalmente, ho molto apprezzato anche la capacità dell'autore di relazionarsi con il mondo accademico e di aprirsi alle collaborazioni: gli insegnamenti di Giovanni Agosti e Renato Berzaghi, i suggerimenti di Stefano Casciu, la fotografia di Remo Michelotti – solo per citare alcuni contributi dei quali l'autore ha evidentemente fatto tesoro – hanno il merito indubbio di qualificare ulteriormente l'opera nel suo complesso.

Né si può eccepire che si tratta pur sempre di un inventario, un poderoso lavoro d'archivio che compendia organicamente schede, immagini e notazioni in serie, sostanzialmente privo però di un predominante apporto creativo. A parte le molte attribuzioni, accuratamente redatte o rivisitate, trovo appropriata una recente chiosa di Vittorio Sgarbi che – inaugurando a Mantova una sezione della Biennale – rimarcava come il documento "fondativo" della storia dell'arte italiana sia sostanzialmente un repertorio, quello del Vasari. Certamente il paragone è del tutto fuori scala – L'Occaso non me ne vorrà – ma, in fondo, non del tutto fuori luogo. La catalogazione sistematica di tutti i dipinti inventariati nel Museo di Palazzo Ducale (indipendentemente dalla proprietà, e questo è significativo) dal 1937 ai giorni nostri, lungi dall'essere soltanto la conclusione di un eccellente lavoro d'archivio, è soprattutto l'inizio di un percorso di promozione, studio e divulgazione che le istituzioni, gli storici dell'arte, quanti credono nella profonda vocazione culturale di questa città devono portare avanti da oggi in poi.

È stato scritto che questa iniziativa editoriale riavvicina Mantova a sé stessa, ma mi piace andare oltre e sottolineare la straordinaria capacità di aggregazione di questo progetto: oltre alla Sovrintendenza, a vario titolo hanno dato il proprio contributo fattivo l'Amministrazione comunale, l'Associazione per il Palazzo Ducale e quella dei Monumenti Domenicani, privati e Fondazioni. Segno, questo, che la valorizzazione della città e del suo patrimonio culturale è un impegno condiviso.

Nicola Sodano
Sindaco di Mantova
Assessore alla Cultura

Il volume del dott. Stefano L'Occaso colma una evidente deficienza, perché non esiste un recente catalogo dei dipinti e dei disegni presenti nel Palazzo Ducale di Mantova, o giacenti altrove, ma da questo provenienti.

E infatti l'inventario base, utilizzato per predisporre il nuovo catalogo, data sin dal lontano 1937, per cui, dopo oltre settanta anni, era sentita l'esigenza di questa opera, utile per gli studiosi e i ricercatori, quanto per gli appassionati della storia di Mantova ed in particolare del Palazzo Ducale.

Le riproduzioni fotografiche dei dipinti e dei disegni contenute nel catalogo e che accompagnano i testi scritti, saranno un grande ausilio per tutti coloro che vorranno in futuro scrivere della ricca collezione di opere d'arte, dipinti e disegni che costituiscono la dotazione del Palazzo.

In questo senso il catalogo può essere considerato come una importante opera di classificazione, dalla quale studiosi e ricercatori potranno in futuro muovere per ulteriori analisi e trattazioni riferibili a singoli periodi o autori.

La Fondazione Banca Agricola Mantovana ritiene pertanto di aver contribuito alla realizzazione di un lavoro utile per dare ulteriore lustro alla città di Mantova e alla sua storia.

Mario De Bellis
Fondazione Banca Agricola Mantovana

L'Accademia Nazionale Virgiliana non può che compiacersi – e non solo in quanto è, per così dire, parte in causa – della pubblicazione di questo volume, frutto della grande competenza storica e filologica e della strenua capacità di lavoro di Stefano L'Occaso, che mette così a disposizione della comunità degli studiosi uno strumento di fondamentale importanza per la storia dell'arte.

L'importanza di questo catalogo ragionato sta nella sistematica ricognizione del patrimonio accumulato e in parte tuttora posseduto da varie Istituzioni con sede in Mantova, non ultima l'Accademia. Il ruolo di questa nelle vicende ottocentesche della città è sottolineato dall'autore, che ricorda la grande visibilità, anche internazionale, di cui godette, rispetto alla scarsa fruibilità dei beni artistici raccolti nel Palazzo Ducale, aperto al pubblico solamente verso la fine del XIX secolo. Per buona parte dell'Ottocento viaggiatori ed eruditi poterono saziarsi del patrimonio artistico raccolto nelle sale del palazzo ristrutturato da Piermarini; fu con queste opere che si confrontarono gli esordienti artisti mantovani, impegnati a studiare le Belle Arti.

L'Accademia cedette lo stabile e parte delle sue collezioni al Comune nel 1862, ma è tuttora proprietaria di un importante nucleo di dipinti – per tacere dei disegni e delle stampe – alcuni dei quali esposti da numerosi decenni nel Palazzo Ducale, dove possono essere oggetto di studio e ammirazione da parte del più ampio pubblico. L'odierna proprietà dei singoli dipinti è analizzata in questo imponente lavoro attraverso il riscontro di una cospicua serie di documenti d'archivio, che tracciano un'inedita storia della vita culturale mantovana; in questo contesto l'Accademia ha un ruolo di prestigio che emerge con evidenza e che potrà, grazie agli strumenti qui offerti, essere oggetto di ulteriori approfondimenti e studi.

Al di là della cospicua valorizzazione del patrimonio dell'Istituzione che rappresento, il volume offre un significativo accrescimento nella conoscenza di tutti i beni artistici cittadini: direi che quasi tutte le pitture antiche di istituzioni pubbliche con sede in Mantova sono schedate e portate all'attenzione sia degli specialisti, grazie a un approccio filologicamente corretto, quanto di un più ampio pubblico, grazie alle oltre seicento immagini a colori che corredano il libro; è probabile che per la maggioranza dei mantovani questo patrimonio, pur quotidianamente esposto e fruibile in Palazzo Ducale, costituisca una gradita sorpresa, e credo che questa sia la strada giusta affinché esso possa essere conosciuto e valorizzato anche lontano dalle mura cittadine.

È questa la prima ricognizione sistematica mai realizzata dei dipinti conservati nel Museo di Palazzo Ducale (o attraverso di esso solo transitati): al contempo, quindi, un punto di arrivo e di partenza per gli studi. Da oggi sarà finalmente possibile prendere in considerazione centinaia di opere mai prima riprodotte, mai prima esaminate: tracce significative o talvolta fondamentali del passato artistico della nostra città. Non si tratta di uno sguardo "nostalgico" sul patrimonio perduto, ma di un censimento capillare delle odierne raccolte di Mantova.

È per la serietà della ricerca e per l'importanza degli esiti che l'Accademia ha concesso il proprio patrocinio a questa iniziativa editoriale; ulteriore motivo di orgoglio è il fatto che l'autore sia, da pochi anni, membro dell'Accademia stessa.

Non posso che augurarmi che le pubblicazioni della Soprintendenza di Mantova continuino

lungo questa direttrice, valutando altri segmenti delle collezioni e tipologie di opere e portandoli alla nostra conoscenza con altrettante completezza e competenza. Se lo sforzo dell'autore è sicuramente encomiabile, non dobbiamo dimenticare che alla realizzazione di questo volume hanno contribuito la Soprintendenza tutta ma anche altre sensibili Istituzioni cittadine e non: tra queste, in particolare la Fondazione Banca Agricola Mantovana e il Comune di Mantova, che hanno sostenuto le spese editoriali di questo libro.

Giorgio Zamboni
Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova

Il catalogo di Stefano

Se non sbaglio, sono tanti anni che non si vede un catalogo di un museo statale italiano realizzato, dalla prima all'ultima riga, da un solo funzionario della pubblica amministrazione. E per di più ancora relativamente giovane: Stefano L'Occaso è nato infatti nel 1975; l'età media dei suoi colleghi, in giro per tutto il Paese, supera i cinquant'anni.
C'è stato un periodo, abbastanza lungo, in cui questa forma di lavoro era normale nelle Soprintendenze. E il Poligrafico dello Stato svolgeva la sua doverosa funzione di divulgare i risultati delle ricerche compiute all'interno degli organi periferici del Ministero della Pubblica Istruzione, prima, e dei Beni Culturali, poi: ne vennero, nella collana "Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia", all'insegna della Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, volumi importanti per la conoscenza del patrimonio artistico italiano; in più casi antonomasie per i nomi dei loro autori. I titoli che primi vengono alla mente di quella luminosa stagione, all'insegna della competenza e della dedizione al lavoro, senza distrazioni di sorta, sono i cataloghi della Galleria Borghese a Roma, a opera di Italo Faldi, per le sculture (1954), e soprattutto di Paola Della Pergola, per i dipinti (1955; 1959); ma non sono da meno i tre tomi, comparsi tra il 1955 e il 1970, di Sandra Moschini Marconi che censiva l'intero contenuto delle veneziane Gallerie dell'Accademia: 1330 numeri di catalogo. Anche i musei fiorentini non perdevano il colpo, con i volumi sui dipinti del Duecento e del Trecento nelle raccolte statali curati da Luisa Marcucci, pubblicati nel 1958 e nel 1965; la loro autrice, una vera studiosa, che era anche la direttrice della Galleria dell'Accademia, era morta nel 1962. Fuori dal recinto editoriale pubblico – comparve infatti da Sansoni nella longhiana "Biblioteca di 'Proporzioni'" – ma realizzato da un unico funzionario della Soprintendenza di Roma era il notevole catalogo della Galleria Spada messo a punto nel 1954 dal trentatreenne Federico Zeri, a cui va anche il merito di avere ricomposto quella quadreria seicentesca che rischiava la dispersione. In tutti questi lavori non mancava una ricognizione sistematica di documenti e inventari, di solito condotta di prima mano: in un'Italia senza fotocopie, fax, computer e macchine fotografiche digitali, con orari ristretti d'apertura per Archivi di Stato e Biblioteche. E accanto c'erano, con le copertine austere, grigio-azzurre, e le fotine in bianco e nero e il formato tascabile i benemeriti "Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia", che raggiunsero più di cento numeri. Nell'Italia smandrappata di oggi le concessionarie dei banchi di musei e gallerie statali sarebbero in grado di raggiungere quell'equilibrio tra informazione e divulgazione?
D'altronde in quel tratto di storia culturale del nostro paese centri grandi e piccoli facevano a gara per mettere a punto risultati che non sfigurassero al confronto degli standard europei, e di quelli anglosassoni in particolare, vista l'eccellenza di alcune forme di catalogazione, *in primis* quelle relative al campo grafico: come dimenticare la chiarezza espositiva e l'ordine e la precisione tipografica delle ricognizioni di Clark e Popham e Wilde e Pouncey e Davies e Gere a proposito delle raccolte pubbliche e di quelle reali d'Inghilterra? Bisognerà ragionare ancora sul carattere di avanguardia metodologica rappresentato dagli studi catalografici sui disegni, in particolare quelli cinquecenteschi, tanto significativi per le prove d'esordio, pure così diverse, di Paola Barocchi o di Sandro Ballarin. Era quella l'Italia in cui Alfredo Puerari conduceva in porto da solo, nel 1951, l'intero catalogo dei dipinti del Museo civico di Cremona (seguirà nel 1976, ugualmente a sua firma, quello delle raccolte artistiche, dalle terrecotte ai ferri battuti, dagli smalti ai mosaici): un risultato salutato

con apprezzamento da Roberto Longhi che confrontava il libro con quello, coevo, del grande Martin Davies relativo ai dipinti italiani più antichi della National Gallery di Londra. Non bisogna eccedere nella mitizzazione del passato: sta lì a ricordarlo il, sostanzialmente contemporaneo e tanto falloso, volume di Leandro Ozzola dedicato per l'appunto alla Galleria del Palazzo Ducale di Mantova, comparso in tre differenti edizioni (1946; 1949; 1953): l'unica trattazione sistematica fin qui della quadreria conservata nella ex reggia gonzaghesca. Eppure i precoci interessi di Ozzola per l'età barocca, gli studi di storia della moda, alla ricerca di "cronologie documentate", e i contatti con il mondo scientifico tedesco meriterebbero di non essere frettolosamente accantonati.
La stagione dei cataloghi delle raccolte statali realizzati da un unico funzionario si esaurisce in sostanza con gli anni Settanta, quando compaiono – pur non pubblicati dal Poligrafico ma da editori privati – i volumi di Noemi Gabrielli (con la collaborazione di Carlo Caramellino) sui dipinti italiani della Galleria Sabauda di Torino (1971) e quelli di Piero Torriti sulla Pinacoteca Nazionale di Siena (1977; 1978). Per diverse ragioni, il loro livello non è più confrontabile con le esperienze appena ricordate: manca per esempio un'adeguata ricerca sulle forme di costituzione delle raccolte e una bonifica delle provenienze dei dipinti, tra soppressioni degli ordini religiosi e collezionismo dinastico. La storia dell'arte in Italia sta mutando faccia e quei cataloghi non riescono a tenere il passo con i tempi, non registrano il mutare dei metodi. Scricchiolano di fronte alle nuove esigenze della ricognizione territoriale: le capitali esperienze piemontesi di Gianni Romano o il Previtali senese che mette alla prova della schedatura ministeriale la grande tradizione longhiana; incombe ormai la neonata storia del collezionismo, tra il primo Haskell e la Barocchi in fuga dai confini, troppo stretti, della venturiana Storia della critica d'arte. Risulta perciò ibrido per più versi, e leggermente retrospettivo, il catalogo – ancora sotto le insegne del Poligrafico dello Stato – della Galleria Nazionale dell'Umbria, realizzato da Francesco Santi in due volumi: il primo nel 1969, con un piede nel passato, e il secondo nel 1985, in un'Italia tutta diversa (nel 1975 era stato istituito il Ministero dei Beni Culturali). Anomalo è anche – e lo si avvertiva subito, al momento della comparsa – il catalogo di Marco Chiarini relativo ai dipinti olandesi del Seicento e del Settecento presenti nelle Gallerie statali fiorentine con cui il Poligrafico cercava nel 1989, ormai fuori tempo massimo, di fare ripartire, con una nuova serie, la collana dei "Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia"; forse non è un caso che l'autore sia il genero di Philip Pouncey che, come già detto, alla schedatura dei disegni italiani del British Museum ha dedicato gran parte delle sue straordinarie doti di conoscitore.
Alla data 1989 la formula nuova – quella, mutuata dai cataloghi delle mostre, che per decenni farà da padrona e che oggi va per la maggiore, tanto da sembrare l'unica praticabile – era già in pista. Mi pare che la prima occorrenza di peso sia stata il catalogo della Pinacoteca di Brera, che comincia a comparire nel 1988 (l'ultimo volume, il decimo, uscirà nel 1996), presso l'Electa, nella fin lì benemerita collana, voluta da Raffaele Mattioli, dedicata al censimento del patrimonio pubblico milanese. Non più un solo funzionario interno all'Amministrazione, ma un nugolo di schedatori, scelti tra specialisti dei singoli artisti o giovani alle prime armi; a garantire la responsabilità di facciata il nome di Federico Zeri, allora al culmine della sua fama, tra mercato dell'arte e televisioni di Stato. Il controllo finale comincia invece a mancare; l'affidabilità complessiva diminuisce, così come è calata la por-

tata dell'impegno da parte degli autori. Non più occupazioni totalizzanti, che pervadono la vita di un singolo studioso, ma comparsate in progetti in cui spesso il regista latita. La progressiva burocratizzazione rende i funzionari meno disponibili a dedicare anni a un singolo progetto, mentre l'industria culturale si fa più aggressiva, specifica e vogliosa di sfornare prodotti. Mentre il Poligrafico si ritira in buon ordine ed esce di scena, su un fronte che pur gli competerebbe, il nuovo modello rapidamente s'impone, dal Nord al Sud dell'Italia, ed è applicato indifferentemente a raccolte statali (per esempio quella di Capodimonte a Napoli, il cui catalogo dei dipinti compare in più tomi, a partire dal 1999) o civiche (per esempio la Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano, oggetto di cinque volumi editi dal 1997 al 2001). Su questo sfondo si definisce la figura dello schedatore di professione, buono a mille usi per le case editrici specializzate nell'ambito artistico: una mano d'opera poco pagata e quasi sempre disponibile un po' a tutto, dalle competenze inevitabilmente generiche. I funzionari delle Soprintendenze hanno infatti sempre meno possibilità di dedicarsi alle ricerche a tempo pieno, quelle necessarie alla messa a punto del catalogo scientifico di una collezione. In qualche caso fortunato si assiste alla creazione di correttivi in corso d'opera: per esempio i tre volumi di documenti curati da Giampiero Cammarota (1997-2004) che hanno costituito la base per la pubblicazione del catalogo generale della Pinacoteca Nazionale di Bologna (a partire dal 2004). Oppure i materiali raccolti da Sandra Pinto in vista di un esame generale delle collezioni sabaude, che ancora deve vedere la luce.

Tra elefantiasi burocratica e legge Ronchey ed emergenza permanente e crisi economica e inevitabili mostre, lungo e facile sarebbe stilare l'elenco delle ragioni che hanno portato funzionari e direttori a disertare l'impegno nella catalogazione dei musei. Ma questa volta si è fortunatamente in limine a un'operazione diversa, radicalmente diversa, e forse vale la pena smettere le dolenti note. Ed esprimere un sincero grazie a chi – all'interno della Fondazione Banca Agricola Mantovana, del Comune di Mantova, della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici per le province di Mantova, Brescia e Cremona, e dell'Università degli Studi di Milano – ha colto l'importanza di condurre in porto questo volume, le cui tortuose vicende editoriali, tra rifiuti e attese, la dicono lunga su quelle che sono considerate in generale le priorità nel campo della promozione della cultura. Anche il prezzo politico con cui compare il libro mi pare un segnale altamente positivo.

Un lavoro di questa mole è il frutto del dottorato di ricerca dell'autore condotto, per tre anni, presso l'Università statale di Milano: dispiace constatare che solo il temporaneo abbandono dell'ufficio ha permesso la messa a punto di uno strumento indispensabile per la tutela del patrimonio artistico mantovano.

Stefano L'Occaso ha redatto infatti, da solo, i 613 numeri di questo catalogo che per la prima volta censisce tutti i dipinti mobili, fino alle soglie del XX secolo, presenti o transitati per il Palazzo Ducale, sia che si tratti di opere di proprietà statale, sia che pertengano al Comune, sia che la loro natura giuridica rimanga oggetto di contese. È dell'altro ieri infatti lo scorporo di una parte di questo patrimonio per andare a costituire la dubbia identità del Museo della Città inaugurato nel 2002 nel Palazzo di San Sebastiano; anche di queste opere (Francesco Bonsignori, Antonio da Pavia, Antonio Ruggeri…), compagne per decenni, se non per quasi un secolo, di quelle rimaste nella reggia gonzaghesca Stefano fornisce accurati identikit.

Uno dei primi sforzi è stato la definizione di una forma di scheda che rispondesse con chiarezza e omogeneità alle domande essenziali che ci si pongono oggi di fronte a un'opera d'arte musealizzata. Ordinare i dati, non trascurando le informazioni più specifiche sulla storia dei restauri o sulla natura delle riprese fotografiche; niente sbrodolature ecfrastiche ma esercizio doveroso del giudizio di qualità. Tutto alla ricerca della concisione, fino a rischiare di rendere sincopata qualche scheda qua e là, un po' alla brava, per l'urgenza di chiudere e passare ad altro: fortuna dell'età dell'autore. Un punto d'onore è stato la raccolta di tutta la bibliografia: di qui l'autentica ansia nelle more di stampa di questo lavoro per tenere sotto controllo le voci relative a Pisanello o a Rubens. Il catalogo infatti, accanto a una assoluta preponderanza di opere poco note o completamente sconosciute (talvolta, se non spesso, di qualità modesta o scadente), contiene alcuni capolavori su cui gli studi si esercitano quasi quotidianamente in ogni parte del mondo.

Lo scasso archivistico più brutale, di cui Stefano è ormai maestro, è stato depositato in forme accessibili e convogliato nelle singole schede, così che questo volume va ben oltre la trattazione delle opere in questione. Si pone come un punto saldo, perché fondato su una ricognizione documentaria fin qui mai tentata con quest'ampiezza, per tracciare la storia, così infelice, del patrimonio artistico mantovano. Basta pensare, in una vertigine di inventari pubblici e privati, alla capillare ricerca intorno alle soppressioni ecclesiastiche asburgiche e napoleoniche, con la ridda di spostamenti e alienazioni, di cui qui sono recuperati parecchi bandoli. O considerare i primi affondi sul mercato artistico a Mantova nel XIX secolo, un tema del tutto vergine. O le innumerevoli precisazioni, tra il denso saggio introduttivo e le schede, sulle vicende, anche da *petite histoire*, del Palazzo Ducale; da qui apprendo, per esempio, l'esistenza di una camera massonica, intorno al 1800, con le pareti tutte dipinte di nero e "crape da morto" e il sole e la luna e i soliti motti: "Vincere aut mori". O i sospiri civili di fronte alle speculazioni edilizie del secondo dopoguerra con le demolizioni a tappeto nel quartiere Bellalancia, da cui provengono decine di metri quadrati di affreschi strappati un po' di tutte le epoche, ma soprattutto del Cinquecento. O il vero racconto morale sull'acquisto da parte del Ministero per i Beni Culturali, nel 1994, di un brutto *Compianto su Cristo* manierista con la firma di Leonbruno, ma non suo, per 65 milioni di lire, mentre un Leonbruno vero, per molto meno, non era stato preso in considerazione: e così il bel *San Gerolamo*, una sorta di omaggio di un mantovano spiazzato alle prove milanesi di Luini, è finito in una buona collezione privata mantovana; poteva andare anche peggio. Non si contano le rettifiche sulle provenienze dei dipinti oggi in Palazzo, ma anche su quelli dispersi in giro per il mondo: non trascurabile è, per esempio, l'ipotesi sull'antica collocazione nella Galleria della Mostra, in Palazzo, dell'*Alessandro Magno* di Giulio Romano oggi a Ginevra. E poi, quante informazioni in più sulla grafica mantovana, magari ancora da rifinire, dopo qualche apertura precipitosa; quante sollecitazioni sul manierismo a Mantova, così bisognoso di cure dopo il prematuro volume del '98; che diluvio di novità su minori e minimi, con precisazioni a cascata, in schede che talvolta diventano cornucopie.

Le classi di fonti utilizzate si sono molto allargate, superando i confini degli archivi mantovani e degli archivi in generale ma anche quelli della più consueta bibliografia specialistica: basta pensare a come sono state ben censite le voci della storiografia artistica, dei viaggiatori (al di là del pur utilissimo repertorio di Schizzerotto) e i tanti affondi sui retrobotte-

ga dei conoscitori del passato (da Oretti a Lanzi, da Mündler a Eastlake, da Morelli a Cavalcaselle). Stefano non si è risparmiato nel setaccio delle fototeche in giro per l'Italia, alla ricerca di immagini storiche o di annotazioni sui passepartout. E non è mancato nemmeno lo spoglio delle biblioteche di Longhi e di Ragghianti alla ricerca di postille sui volumi di argomento mantovano. In tante occasioni è stato possibile verificare come la bibliografia locale sia rimasta per decenni all'oscuro di acquisizioni incontrovertibili venute a galla negli studi stranieri: solo in quest'occasione disparati filoni di ricerca finalmente s'incontrano.
Come un pellegrino, talvolta con semplici fotocopie nelle mani, perché le fotografie l'ufficio tardava a concederle, Stefano ha raccolto i pareri dei pochi grandi studiosi di oggi: per esempio, grazie ai suggerimenti di Luciano Bellosi, sono venute a galla nuove proposte di datazione per più opere del Trecento mantovano. Ma su tutto predomina, per il contatto quotidiano, domestico, quasi di un figlio con un padre, il rapporto con Renato Berzaghi, farmacista in pensione e compagno di scorrerie nelle chiese disastrate della campagna mantovana, tra Commessaggio e Malavicina, Villanova Maiardina e Carzaghetto, alla ricerca di Borbone o di Borgani (e magari ci scappa a Cesole un Fiasella sconosciuto). Le forme dell'espressione che conseguono a tutto questo immenso lavoro sono completamente personali; la voce di Stefano si sente, non si trattiene: e scappano fuori così etichette come "Artista per hobby" o "Schiappa mantovana". Ma si pescano anche, in questo *mare magnum*, una "sporca dozzina" e un'"utenza bovina"; qualche motto di spirito, tra l'oratorio, la caserma e la gioventù. Ci sono persino segni grafici nuovi: carciofi o ciucci (in concomitanza delle Madonne allattanti) al posto dei ben più consueti asterischi. Sono sospiri di sollievo dentro una vicenda piena di ragioni di sconforto: le opere sparite, le spese inutili, gli inventari mal tenuti, le verifiche mai portate a termine, gli acquisti incongrui… Sono contento che esista adesso uno strumento per compiere un esame di coscienza e, se le risorse ci saranno, programmare il futuro del Palazzo Ducale di Mantova in maniera più responsabile.

Giovanni Agosti

Premessa

Questo volume presenta il catalogo di tutte le opere di pittura (con un'apertura alle incisioni dipinte a mano e ai disegni) inventariate nel Museo di palazzo Ducale e databili sino alla fine del XIX secolo.
L'inventario di riferimento è quello moderno e corrente del Museo, principiato nel 1937, presumibilmente sotto la guida di Nino Giannantoni, e tuttora aperto; esso è diviso in due registri: quello statale, nel quale vengono ascritte le opere di proprietà statale (o supposta tale), e quello generale, nel quale sono inventariate le opere di proprietà non statale o dubbia. L'inventario generale conta, oggi 27 agosto 2011, 12.956 pezzi, mentre quello statale ne annovera 120.168; di questa valanga di materiali e oggetti solo una piccola percentuale riguarda i dipinti. I due registri costituiscono il denominatore comune di un patrimonio altrimenti eterogeneo per provenienze, proprietà e anche per attuali ubicazioni, ma che è transitato nel Museo di palazzo Ducale e vi è rimasto almeno per vari decenni.
Il capitolo introduttivo analizza la formazione delle collezioni pubbliche mantovane, con particolare attenzione al periodo delle soppressioni di chiese e monasteri. In appendice sono trascritti alcuni inventari editi e inediti fondamentali per seguire le vicende delle pitture. Segue la schedatura analitica, in rigido ordine cronologico, delle 613 opere qui analizzate. L'ordine strettamente cronologico delle opere comporta che quadri dello stesso autore possano non essere in sequenza, ma siano distribuiti secondo la certa o presunta datazione del singolo dipinto. Duecento tavole raccolgono le immagini a colori di tutte queste opere; in una manciata di ulteriori tavole sono riprodotte alcune cornici e immagini di riferimento: foto d'archivio, grafici, disegni preparatori, stampe.
I dipinti discussi in questo catalogo sono passati per il Museo di palazzo Ducale a Mantova e qui sono stati inventariati, ma sono di natura assai eterogenea. Vi sono quelli nati su committenza gonzaghesca, quelli che fanno parte dell'arredo "fisso" del palazzo Ducale, quelli depositati dal Comune di Mantova, ma anche di proprietà dell'Accademia Nazionale Virgiliana, della Camera di Commercio, di enti ecclesiastici, della Società per il Palazzo Ducale. Alcune delle opere qui catalogate non sono inoltre più conservate presso il Museo, bensì esposte nel Museo della Città in palazzo di San Sebastiano, in palazzo Te (nel percorso espositivo ma anche nei depositi), in Municipio; altre sono in deposito presso la Prefettura o il 4° Missili. Con questo libro ambisco a ripristinare l'unità ideale di gruppi di opere fisicamente lontane.

La massima parte delle riprese fotografiche è di Remo Michelotti, al quale va la mia più sincera e affettuosa gratitudine per il lavoro svolto con passione e spesso in condizioni disagevoli. La campagna fotografica è stata finanziata dalla Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Mantova (45%), dall'Università Statale degli Studi di Milano (27%), dalla Società per il Palazzo Ducale (18%) e dalla Associazione per i Monumenti Domenicani di Mantova (10%). Le immagini delle opere conservate nel Museo della Città di palazzo San Sebastiano sono state messe a disposizione dal Centro Studi e Documentazione Collezioni Civiche dei Musei Civici di Mantova e sono state eseguite da Saverio Lombardi Vallauri. Le immagini del saggio introduttivo, le immagini di confronto e quelle dei disegni preparatori sono della Soprintendenza di Mantova e di altre istituzioni. L'apparato iconografico è stato validamente integrato grazie all'editore e fotografo Renzo Paolini.
Questo libro è nato nel 2005 come progetto di dottorato presso l'Università Statale degli Studi di Milano, sotto la guida di Giovanni Agosti, al quale devo moltissimo e con il quale questo libro ha preso forma, ma ho un grosso debito di riconoscenza anche con Renato Berzaghi, studioso di rara generosità, e con Stefano Casciu, che ha partecipato con vivo interesse alle ultime fasi del lavoro. Roberta Benedusi ha lavorato alla redazione degli indici: la ringrazio di cuore. A Sara Brudny, Fabrizia Cavalli e Sara Tammaccaro devo un'attenta lettu-

ra del testo e numerose correzioni. Un sincero grazie va all'editore che si è impegnato per il buon esito di questo volume: sono molto grato a Renzo Paolini, a sua figlia Cristina, a Stefano Bisognin e a Mirca Vecchia, che ha seguito con grande attenzione la parte redazionale. Mia moglie Elena Guerreschi ha sopportato con amore e comprensione la genesi di questo libro, che è stato per anni una presenza ingombrante e talvolta minacciosa.

L'esito del complesso e ambizioso (presuntuoso?) progetto si deve anche all'impegno di Filippo Trevisani, Fabrizio Magani, Sandrina Bandera e Stefano Casciu, ma devo la massima riconoscenza alla Fondazione Banca Agricola Mantovana e al Comune di Mantova, che hanno sostenuto le spese editoriali.

Ho avuto il conforto e l'aiuto di vari studiosi, che hanno esaminato con me gruppi di opere, segnalandomi le loro opinioni: Giovanni Agosti (primo non solo in ordine alfabetico), Luciano Bellosi (che nel 2006 ebbe la pazienza di esprimersi su un pacco di brutte fotocopie), Daniele Benati, Roberta Benedusi, Paolo Bertelli, Lorenzo Bonoldi, Stefano Casciu, Roberto Contini, Michele Danieli, Andrea De Marchi, Hans-Joachim Eberhardt, Gianfranco Fiaccadori, Sergio Marinelli, Giulia Marocchi, Angelo Mazza, Bert W. Meijer, Gianni Peretti, Chiara Pisani, Vittoria Romani, Giovanni Romano, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, Maria Cristina Terzaghi, Filippo Trevisani, Andrea Ugolini, Mattia Vinco.

Devo ringraziare anche tante altre persone che in vario modo hanno agevolato il mio studio:

Alfonsina Alletto, Francesca Ambrosi, Tito Araldi, Paola Artoni, Ugo Bazzotti, Giorgio Bernardi Perini, Alessio Berzaghi, Vincenzo Bilardello, Giuseppe Billoni, Andrei Bliznukov, Marinella Bottoli, Molly Bourne, Francesca Brambilla, Roberto Brunelli, Andrea Canova, Renata Casarin, Luigi Cavatorta, Fabio Cavazzoli, Rossella Cavigli, Maurizia Cicconi, Roberta D'Adda, Rita Dugoni, Christina Eberli, Paolo Ervas, Victoria Fernandez Masaguer, Daniela Ferrari, Fiorella Frisoni, Barbara Furlotti, Domenico Gaeta, Corinna Gallori ("grazie" è poco), Cristina Garilli, Sonia Gialdi, Rosanna Golinelli Berto, Mina Gregori, Cristina Guarnieri, Cesare Guerra, Vered Harel, Jeff Harrison, Philippe Jarjat, Sylvain Laveissiere, Giuseppe Loreto, Giancarlo Malacarne, Tiziana Mantovani, Giancarlo Manzoli, Licia Mari, Giuseppina Marti, Marzia Mazza, Fernando Mazzocca, Ines Mazzola, Antonio Mazzotta, Francesco Melli, Fabiana Mignoni, Nicolas Milovanovic, Augusto Morari, Anna Maria Mortari, Irma Pagliari, Mariarosa Palvarini Gobio Casali, Raffaella Perini, Roberta Piccinelli, Paolo Plebani, Francesca Pozzi, Guido Rebecchini, Viviana Rebonato, Marco Rebuzzi, Giovanni Rodella, Laura Rossi, Cornelio Saccenti, Daniela Saccenti, Franco Sacchetti, Elisabetta Sambo, Daniele Sanguineti, Italo Scaietta, Sandro Scansani, William Schupbach, Gilberto Scuderi, Katharina Seidl, Rodolfo Signorini, Roberto Soggia, Luca Tosi, Duccio Trombadori, Femke Van der Fraenen, Carlo Virgilio, Livio Volpi Ghirardini, Giorgio Zamboni (purtroppo scomparso il 4 agosto 2011), Christine Zenz. Grazie anche a tutto il personale del Museo di Palazzo Ducale e della Soprintendenza di Mantova, per la quale lavoro, della Biblioteca Comunale di Mantova (nella quale ho trovato grande disponibilità e cortesia), dell'Archivio di Stato di Mantova, dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova, dell'Archivio Storico Diocesano di Mantova, nonché alla Fondazione Longhi di Firenze, alla Fondazione Ragghianti di Lucca, all'ISAL di Cesano Maderno, alla Fondazione Cini di Venezia, all'Archivio Alinari di Firenze, alla Fondazione Zeri di Bologna, alla Civica Raccolta Achille Bertarelli di Milano, all'Archivio di Stato di Milano, all'Università Statale degli Studi di Milano.

Introduzione

La formazione delle quadrerie pubbliche mantovane

1) Il palazzo Ducale tra Sei e Settecento.

L'edificio più importante e rappresentativo di Mantova è oggi, come nel suo glorioso passato, il principale collettore di opere d'arte della città. Il palazzo Ducale è stato sede del potere tanto sotto il periodo gonzaghesco (fino al 1707), quanto durante il successivo governo austriaco. Dopo il 1866, con il passaggio della città al Regno d'Italia, l'edificio è stato identificato come principale emergenza artistica locale e come ideale luogo di raccolta per gli oggetti d'arte.
Non è certo questa la sede per ripercorrere le vicende della nascita, della crescita e della fine della dinastia gonzaghesca e delle sue straordinarie collezioni d'arte. Eppure un cenno è necessario, se non altro per chiarire quanto – o meglio quanto poco – rimanga attualmente in palazzo, tra le opere mobili, di quella felice stagione. Com'è noto, la primavera del collezionismo gonzaghesco s'interruppe bruscamente nel 1627, quando Vincenzo II iniziò ad alienare le prime opere d'arte: in breve tempo il patrimonio accumulato venne svenduto o razziato, poiché Mantova fu posta sotto assedio e poi saccheggiata dalle truppe imperiali nel biennio 1630-1631.
A causa di questi avvenimenti, e di altre vicissitudini occorse nei secoli, è oggi estremamente esigua la presenza in palazzo di opere qui raccolte prima del 1630. Si tratta per lo più di plafoni da soffitto, posti oltre la portata di mani rapaci, o di dipinti di ambienti sacri. Una *Crocifissione tra i santi Longino e Maddalena* (cat. 241) e una *Trasfigurazione* (cat. 221), entrambe attribuite a Teodoro Ghisi, provengono infatti da due diversi oratori palatini cinquecenteschi e la seconda tela decorava il soffitto di un sacello in cui erano anche due quadri oggi in deposito a Paderno Dugnano (e sui quali tornerò in seguito); la collocazione di queste opere all'interno di ambienti sacri ne ha forse garantito maggior rispetto[1]. Ci rimangono inoltre due dipinti incastrati nei soffitti, una *Caduta di Icaro* nella sala dei Cavalli (cat. 159, riposizionata nel 1928) e una *Apoteosi di Ercole* nella galleria di Passerino (cat. 287), oltre al fregio con *Putti e cani* di Lorenzo Costa il Giovane (cat. 222-227).

La volontà di riscatto dopo il sacco del 1630-1631 fu assai forte: da subito Carlo I Gonzaga Nevers si prodigò per dotare il palazzo Ducale di un nuovo e dignitoso assetto. Questa politica fu perseguita con ottimi risultati anche dal successore, Carlo II, e per vari decenni dal di lui figlio Ferdinando Carlo.
Nuovi cicli pittorici decorarono il palazzo Ducale. Non è ancora chiara la datazione di una serie di nove *Paesaggi* (cat. 382-390) e di sette *Storie di Troia* (cat. 391-397), collegati tra di loro per questioni di stile; la loro incerta cronologia – anteriore o posteriore al 1630? – dipende da vicende e trasformazioni del palazzo stesso, ancora irrisolte.
Entro la metà del Seicento il cremonese Pietro Martire Neri e il napoletano Pietro Mango realizzarono impegnativi cicli pittorici nel palazzo. Nulla rimane delle sette tele con la *Creazione del Mondo* del primo, mentre sopravvivono quattro enormi teleri di Mango con *Storie di Giuditta*, ancora nella loro originaria ubicazione (cat. 414-417), e frammenti di un ciclo di dipinti a olio su cuoio argentato e meccato (cat. 405-413).
Per alcuni anni (dal 1657 al 1662), Daniel van den Dyck fu in carica come prefetto delle Fabbriche e del suo operato rimane almeno una traccia: il tondo con *Venere e amorini* ancora oggi sul soffitto del camerino dei Mori (cat. 435). Del periodo dei Gonzaga Nevers resta forse solo un dipinto da cavalletto: una *Scena di mercato* attualmente attribuita al padovano Ermanno Stroiffi (cat. 404)[2].
Nel 1707 Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers (1665-1708), ultimo duca della casata, fuggì da Mantova lasciando vuoto il palazzo Ducale quasi d'ogni arredo. Dal palazzo Michiel dalle Colonne a Venezia si spostò nella villa a Mira e infine nel palazzo di Padova dove si spense il 5 luglio 1708. A Venezia avvenne la dispersione delle collezioni mantovane, preda del fiorente mercato artistico.

Gli Asburgo presero possesso di Mantova e del suo principale edificio, trovandolo semideserto. Il primo inventario post-gonzaghesco del palazzo che ci sia rimasto si data al 1714 e venne redatto alla morte del conte Gian Battista di Castelbarco, giunto a Mantova alla fine del 1707 e morto nel 1713[3]. Questo inventario, noto nel primo Novecento (per esempio a Cottafavi e Giannantoni) e successivamente scomparso dalla circolazione, è recentemente riemerso in una biblioteca privata[4].
Pochissimi sono i dipinti oggi nel palazzo Ducale e descritti in questo documento del 1714, anche perché non vi sono indicate tutte le tele facenti parte dell'arredo fisso o almeno ritenuto tale. Questa parziale esclusione ci priva perciò della descrizione di alcune opere sopravvissute alla fuga di Ferdinando Carlo e di cui abbiamo invece notizia in successivi inventari. Il documento del 1714 è tuttavia di sicuro interesse poiché grazie a esso si può misurare con discreta approssimazione l'esiguità del patrimonio gonzaghesco rimasto in palazzo dopo la definitiva caduta dei Gonzaga Nevers. Un patrimonio che in seguito sarebbe stato ulteriormente depauperato.

Tra i dipinti rimasti dopo il 1707 in palazzo ce n'è uno su cui vale la pena indugiare. Nel 1730 Keyssler vide nella galleria della Mostra "un vecchio dipinto di un imperatore romano, su tavola, del Tiziano", assai rovinato[5]; Amadei, che compilò la sua *Cronica* alla metà del Settecento, precisò che "nella rinomatissima biblioteca ducale", ovvero la galleria della Mostra, rimaneva il dodicesimo dei "ritratti de' romani Imperatori, dipinti sulla tavola dal famoso Tiziano"; egli continuava: "Io l'ho veduto fino a' miei tempi e conservavasi per reliquia originale; ma appunto per la sua rarità fu indi fatto accuratamente levare fuori dal Conte don Carlo Stampa, mentr'era Amministratore di Mantova per l'Imperatore austriaco Carlo VI, e seco portollo in partendo l'anno 1737"[6]. Renato Berzaghi (com. or.) suppone con fondamento che questo dipinto fosse non un *Cesare* di Tiziano – anche perchè un dodicesimo *Imperatore* di sua mano non è mai esistito – ma l'*Alessandro Magno* di Giulio Romano ora a Ginevra, che nel 1665 era ancora nella galleria della Mostra e che per l'appunto è assai guasto[7]. Questa notizia getterebbe allora della luce sull'ipotesi che alcune briciole delle collezioni gonzaghesche fossero rimaste in palazzo più di quanto l'inventario del 1714 lasci intendere.

Pionieristici interventi estrattivi causarono nel primo Settecento ulteriori mutilazioni dello scarso patrimonio rimasto in palazzo Ducale. Il ferrarese Antonio Contri sperimentò, forse negli anni Venti, un metodo di strappo "in Mantova pel principe d'Harmstat governatore della città, che per tal modo poté mandare all'imperatore alcune teste o altre opere di Giulio Romano staccate da quel palazzo ducale"[8].
Il governo austriaco si impegnò tuttavia anche nel tentativo di arredare nuovamente l'edificio, che intendeva adoperare come sede di rappresentanza, e un'occasione d'oro si presentò nel 1716, allorché lo scoppio di un torrione nel castello di Mirandola pose problemi circa la conservazione dell'ingente patrimonio artistico ivi raccolto e posto anch'esso sotto la "tutela" asburgica. Nonostante le resistenze, i lai e lo sdegno della cittadina emiliana, forti scelte politiche imposero lo sgombero delle fabbriche e il trasporto delle opere d'arte a Mantova. Qui giunsero carri e carri di opere e così i dipinti, i marmi e gli arredi dei Pico finirono per ornare le gigantesche e oramai vuote sale del palazzo mantovano. Questa operazione suscitò in seguito critiche anche da parte di persone apparentemente disinteressate, come il barone de Montesquieu, che così si esprimeva a riguardo, nel 1729: "Les Allemands ont meublé le Palais de tous les ancêtres des ducs de La Mirandole, et cela en fait une galerie. Je ne sache rien de plus bas que d'avoir employé en meubles tous les tableaux de famille. Du reste, les Allemands ne méritent que d'avoir des verres et des bouteilles"[9].
Carri stipati di dipinti schiodati dalle pareti, o smurati dopo aver divelto le cornici, giunsero quindi nel 1716 a Mantova. Alcune opere, spesso in precario stato di conservazione, vennero immediatamente scartate e persino distrutte; le più importanti furono invece restaurate, impegnando a tal fine il mantovano Giuseppe Bazzani (ai suoi esordi) e il vicentino Pietro Fabbri[10]. Non sembra sia stato adoperato allo scopo il pittore augustano Amadio Enz, che l'8 giugno 1715 veniva nominato "Pittore attuale della nostra Corte" dal langravio Filippo d'Assia-Darmstadt, ma che non pare essersi concretamente impegnato in interventi sul palazzo Ducale[11].
Col passare del tempo, la distinzione tra le non molte opere di origine gonzaghesca e quelle di provenienza mirandolana si fece vieppiù sfocata e già allo scadere del XVIII secolo era assai facile confonderle. Talvolta però gli inventari del palazzo continuarono ad associare il nome dei Pico, o dei pittori Sante Peranda e Palma il Giovane, alle opere di origine mirandolese; sicché in questi documenti l'indicazione del soggetto o dell'autore, lungi dall'essere un'attribuzione indiscutibile, diventa perlomeno un indizio di provenienza.
Le zone nevralgiche della reggia acquistarono così nuovo decoro, senza che preoccupazioni di carattere

attributivo turbassero il sonno del langravio, intento semmai a restituire decenza e lustro ai maestosi e vuoti saloni.
Lontano dagli ambienti di rappresentanza, in vaste aree dimenticate del palazzo, Montesquieu vide un edificio in stato di grave abbandono: "J'ai vu des tableaux renversés contre terre, et qui y resteront pour jamais. Le reste est exposé à l'air"[12]. Le vicende del monumento vanno lette come conseguenza della regressione del Mantovano, che nella prima metà del Settecento non godette di buona salute economica.
Il governo austriaco concentrò il proprio interesse su limitate zone dell'edificio: l'appartamento di Guastalla, l'appartamento del Paradiso e pochi altri ambienti. Nel corso del Settecento scomparvero anche – forse eliminati poiché in cattivo stato di conservazione – interi cicli pittorici rimasti dopo la fuga di Ferdinando Carlo. Nel corso del XVIII secolo si persero le tracce delle *Storie di Davide* dipinte dal "Motta" per l'appartamento Ducale – delle quali resta forse un singolo pezzo nella chiesa di San Maurizio – e delle tele con la *Creazione del mondo* di Pietro Martire Neri[13]. Nel 1714 erano ancora presenti le tele raffiguranti *Cavalli* che ornavano, dall'epoca di Giulio Romano, una sala dell'appartamento di Troia[14]; la stessa sala di Troia nel 1711 fu d'altronde adoperata per l'ossequio delle autorità cittadine all'Amministratore Cesareo e l'appartamento doveva essere quindi in discrete condizioni; nel medesimo anno Carlo VI, in visita a Mantova, fu ospitato nell'appartamento Grande di Castello[15].
Sporadiche e di solito non documentate furono le acquisizioni di opere effettuate dagli Asburgo nel corso del Settecento; non vi riconosco le dinamiche di un collezionismo in senso stretto e rare sono le notizie, soprattutto nella prima metà del secolo, di committenze ad artisti contemporanei. Il gusto dei rappresentanti asburgici sembra essersi rivolto inizialmente al classicismo barocco di estrazione emiliana di Giuseppe Orioli. Questi dipinse tre tele – una pala d'altare e due ovali laterali (cat. 488-490) – per la cappella rinnovata attorno al 1726 nell'appartamento di Guastalla, nella Corte Vecchia del palazzo; un'altra sua opera, una perduta *Susanna*, è ricordata da Charles de Brosses nel 1739[16]. Nel 1773 la cappella venne anche arricchita da un'elegante decorazione in stucco, opera di tale Tonini o Antonini[17]; sull'aspetto della nuova sistemazione siamo informati da due disegni, progetti (dello stesso Antonini) per la cappella stessa, trovati nell'Archivio di Stato di Mantova (figg. 1-2)[18]. Gli artisti mantovani più abili ed estrosi del XVIII secolo, Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia, e Giuseppe Bazzani, paiono esclusi dalle commissioni ufficiali; al pittore Giovanni Cadioli vengono pagati nel 1759-1761 lavori di relativa importanza nel palazzo ed egli inoltre restaura, forse verso il 1755, le pitture della sala dello Zodiaco[19]. Il favore concesso a Cadioli e negato a Bazzani sorprende non poco e non solo per l'enorme divario qualitativo tra i due artisti.
Nel 1769 il passaggio mantovano dell'arciduchessa Maria Amalia, moglie di don Ferdinando, infante di Spagna e duca di Parma e Piacenza, rese necessari alcuni provvedimenti sul palazzo. Il pittore Gaetano Crevola rinnovò ben ventisei camere; gli arredi furono risistemati per l'occasione e numerosi dipinti restaurati; allo scopo i "pittori figuristi Conti e [Giacomo] Gatti per recognizione di avere ridotti varj quadri creduti di buoni penelli ed addattati alle camere del detto palazzo", furono pagati ben 2312 lire[20]; l'abate Domenico Conti, nipote di Bazzani, dipinse inoltre dei perduti soprausci, probabilmente attorno al 1770[21], cioè subito prima che il veronese Giorgio Anselmi s'impegnasse per la reggia, dipingendo alcuni sovrapporta nell'appartamento di Guastalla (cat. 516-519) e soprattutto affrescando la galleria dei Fiumi (1775 ca.).
Tra le opere apparentemente giunte in palazzo dopo la fuga di Ferdinando Carlo (1707), alcune sono databili al secolo precedente, ma mi sono ignote le ragioni e le vie del loro arrivo. De Brosses, nel 1739, vide nella sala del Labirinto una grande tela, di provenienza ignota, rappresentante le *Nozze di Perseo* (cat. 440). È una pittura seicentesca che non sembra ricordata negli elenchi di opere giunte da Mirandola, ma nemmeno negli inventari del palazzo fino al 1714. Anche il dipinto raffigurante *Lot e le figlie* (cat. 437), una copia dal Guercino dipinta ancora nel XVII secolo, è documentato in palazzo quantomeno dal 1769, ma mancano notizie sul suo ingresso nelle collezioni camerali. Si tratta forse di opere raccolte in altre residenze gonzaghesche sul territorio? Almeno una tela sembra sia giunta, entro la metà del XVIII secolo, dal palazzo di Marmirolo (cat. 404)[22].

2) L'Accademia di Belle Arti, poi "Virgiliana".

Nel 1752 venne istituita, per concessione dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria, l'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura di Mantova, della quale il primo direttore fu lo Schivenoglia, cui successe nel 1758 Giuseppe Bazzani, il quale rivestì la carica fino al 1769[23]. Verso il 1768 proprio in Bazzani si volle identificare la causa del mancato rinnovamento dell'Accademia; l'anziano artista si vide sostituire dal cremonese Giuseppe Bottani il 29 maggio 1769 e poche settimane dopo, il

Fig. 1 – Antonini (?), progetto della cappella di Guastalla (1773), alzato della parete di fondo. ASMn, Scalcheria, b. 81 (A sinistra la scritta: "Si credono più confacenti questi ornati lasciando il colore qualunque, meglio essendo il bianco. Da indorarsi ne' luoghi opportuni").

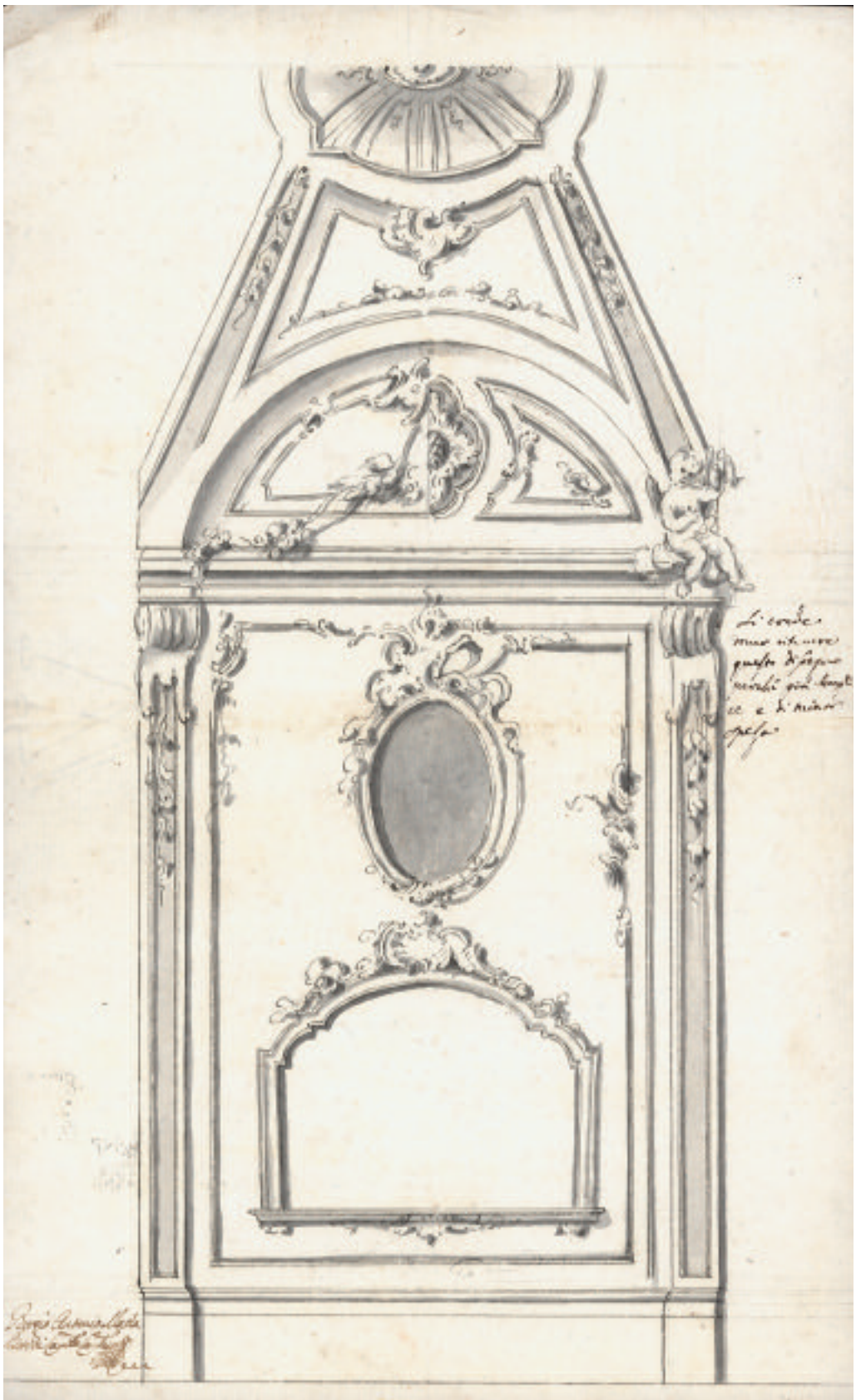


Fig. 2 – Antonini (?), progetto della cappella di Guastalla (1773), alzato della parete laterale. ASMn, Scalcheria, b. 81 (A destra la scritta: "Si crede dover ritenere questo disegno perché più semplice e di minor spesa").

18 agosto, morì per un "colpo d'apoplessia"[24]. Nello stesso anno l'istituzione fu annessa alla Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti, nata nel 1767 per volontà di Maria Teresa e Giuseppe II.
Del 24 luglio 1753 è una "Descrizione semplice del quartiere assegnato al signor Francesco Schivenoglia qual direttore dell'Accademia della Pittura esistente in questa Regio Ducale Corte, posto nel così detto appartamento del Paradiso"[25]; lì l'Accademia occupava degli ambienti ancora nel 1769[26], ma contemporaneamente facendo uso di due sale e alcuni camerini contigui alla galleria sottostante la sala dei Fiumi[27]. Giovanni Cadioli fu vicedirettore dell'istituzione dalla fondazione sino alla fine dei suoi giorni (1767); pittore modesto, allievo dello Schivenoglia, fu attivo sul fronte della valorizzazione della cultura e del patrimonio mantovani: a suo nome fu pubblicata, nel 1763, la prima guida artistica completa della città[28]; morendo, lasciò all'Accademia "l'intero suo studio di modelli, disegni e libri"[29]. Nel 1769 venne chiamato da Roma Giuseppe Bottani, che introdusse nella città virgiliana il gusto neoclassico. Un inventario dei beni dell'Accademia steso nel 1771 rivela la presenza, oltre a un discreto numero di marmi, di alcuni gessi e di altre opere (tra libri, stampe e disegni), di due soli dipinti: un "Ritratto di Sua Maestà in forma ovale", dotato di ricca cornice, e un "Quadro, che rappresenta il fu cavaliere Cadioli con cornice adorata a vernice"[30]. Nel 1775 l'Accademia, unita a quella Scientifica, trovò dimora nel palazzo che ospita anche il teatro Bibiena[31]; nello stesso anno vennero nominati soci accademici alcuni pittori di chiara fama, come Anton Raphael Mengs, Martin Knoller, Hubert Maurer, Anton von Maron, Gaetano Callani e Francesco Londonio[32]. Le nomine furono offerte con l'intento di portare lustro all'istituzione, con la quale Maurer ebbe effettivi rapporti, avendo dipinto nel 1770 (a Vienna) tre grandi tele con ritratti di Maria Teresa, Giuseppe II e Francesco I, tuttora conservate in una sala del teatro Scientifico.
Giuseppe Bottani rimase alla guida dell'Accademia sino alla morte (1784) e gli successe il fratello Giovanni, che avrebbe poi seguito le prime e importanti fasi delle soppressioni di chiese e conventi mantovani, coadiuvato da Felice Campi, già allievo dell'Accademia. Nel 1797, dopo una breve fase di stasi dovuta alle vicende belliche, l'Accademia riaprì i battenti su impulso del generale francese Alexandre Miollis e con il nuovo e definitivo nome di Accademia Virgiliana[33].
L'attività didattica dell'Accademia – nata forse più con intenti corporativi che pedagogici, ma in seguito evolutasi – rimase in funzione all'incirca fino alla morte di Giovanni Bottani (1804); dal 1802 fu interrotta e dovette seguitare presso il Regio Liceo, dal 1807, a un livello inferiore[34]. Docenti della scuola di Disegno furono nel primo Ottocento Giovanni Bellavite (fino al 1810), Felice Campi (fino al 1817) e in seguito Giovan Battista Vergani.

3) Le soppressioni teresiane e giuseppine.

Già negli anni Settanta del XVIII secolo vennero chiuse al culto alcune chiese cittadine: nel 1771 toccò al complesso di San Matteo, gestito allora dai girolamini della Congregazione del Beato Pietro di Pisa[35]. Il riformismo teresiano, col pretesto di ripristinare la disciplina ecclesiastica, desiderava limitare la presenza dei troppi monasteri, spesso abitati da pochissimi frati; intendeva inoltre controllare maggiormente la vita e l'attività economica delle comunità e riteneva infine l'ideale monastico "una forma di vita difficilmente armonizzabile con un assetto sociale-politico razionale e funzionale"[36].
Le soppressioni a Mantova si possono distinguere in tre fasi, caratterizzate da finalità e modalità diverse[37]. Una prima fase coincide con le soppressioni volute da Maria Teresa, a partire dal 1771, e investì i conventi con un numero di religiosi inferiore a dodici. Un secondo momento (1781-1786) fu guidato dalle disposizioni di Giuseppe II, succeduto nel 1780 a Maria Teresa: le soppressioni giuseppine portarono alla chiusura dei conventi di monache dedite a vita contemplativa, quindi degli oratori e delle congregazioni religiose minori. Quasi tutti i conventi sopravvissuti a queste due fasi saranno poi chiusi al culto sotto le due dominazioni napoleoniche, tra il 1797 e il 1805.
Per quanto riguarda gli arredi e le opere d'arte delle chiese soppresse, ben diversi furono gli esiti di queste tre fasi. Le soppressioni teresiane e giuseppine sono solitamente accompagnate dalla redazione di precisi inventari dei templi chiusi al culto, mentre rari sono gli analoghi documenti di epoca napoleonica; inoltre, come vedremo, le opere raccolte con le soppressioni degli anni Settanta e Ottanta hanno seguito rotte ben diverse da quelle delle pitture sottratte alle chiese durante la parentesi francese.
Ecco la cronaca di quegli anni. Nel 1772 fu decretata la chiusura di alcune comunità: "il monastero de' Camaldolesi sotto il titolo di san Marco; il monastero dei Girolamiti della congregazione del Beato Lupo d'Olmetto fuori di Porto, e la canonica de' ss. Giovanni e Vito a san Giorgio, appartenente ai canonici Lateranensi"[38]. Iniziò allora una girandola di opere d'arte che riesco a seguire per due sole di queste chiese.

Iniziamo da quella di San Marco. Il *San Romualdo* di Bazzani fu, come tra breve vedremo, dapprima ricoverato in palazzo Ducale e poi consegnato alla chiesa di San Barnaba: si trova oggi nel Museo Diocesano, così come un *San Giovanni Battista* di Niccolò da Verona che si suppone provenire anch'esso da San Marco[39]. Nel 1775 sembra invece che la pala dell'altar maggiore – forse opera del veneziano Gregorio Lazzarini – fosse stata "presa apreso di sé [da] monsignor vicario Nonio"[40]. Nel 1797 alcuni dipinti della chiesa di San Marco erano in consegna a don Domenico Fezzardi, ma l'anno seguente quattro di questi – tra cui "Due pale da altare in tela rappresentanti una San Romualdo ed un'altra San Giovanni Battista" e "Una tela in rotolo per un'altra pala rappresentante diversi Santi" – vennero dati a un certo Giuseppe Rambaldi[41].

Dal monastero dei girolamini, dedicato al santo dalmata, le tre principali pale d'altare giunsero al Regio Ginnasio (noto anche come palazzo degli Studi e attualmente sede del Liceo "Virgilio"), dove infatti erano custodite nel 1781 (cfr. App. 3, nn. 1-3); oggi se ne conosce una sola, opera di Domenico Maria Canuti (cat. 444)[42].

Nel 1773 venne invece abolito il potente ordine dei gesuiti, non solo a Mantova, ma in tutto il mondo cattolico. Sorvolando su quanto avvenuto sullo scacchiere internazionale, mi limito a narrare i fatti locali e le loro ripercussioni sul patrimonio artistico. La chiesa della Santissima Trinità non fu abbandonata ma affidata due anni più tardi alla famiglia degli agostiniani, i quali sino ad allora avevano occupato Sant'Agnese. Nel 1775 avvenne il loro trasferimento ed essi non mancarono di portare con loro il venerato corpo di san Giovanni Bono, fondatore dell'ordine mantovano, le cui spoglie giunsero quindi nella Santissima Trinità assieme ad alcune delle pale d'altare che fino ad allora avevano ornato Sant'Agnese. Viceversa, alcuni dipinti della chiesa della Trinità migrarono in Sant'Agnese, destinata temporaneamente a orfanotrofio[43]; si tratta delle pale di *San Luigi Gonzaga* e *San Francesco Saverio* del ferrarese Jacopo Bambini e di una pala dedicata al Crocifisso (cfr. cat. 515). Ma Sant'Agnese fu demolita nel 1806 e il *San Luigi* passò nella collezione del conte Mellerio che nel 1820 lo donò alla chiesa di Sant'Orsola (dove oggi si trova); la pala di *San Francesco Saverio* giunse invece in Santa Caterina[44]. L'enorme complesso dei gesuiti – ristrutturato pochi anni prima dall'architetto Alfonso Torreggiani – fu pertanto suddiviso in due blocchi ben distinti: una parte andò agli agostiniani, mentre una parte venne destinata a ginnasio arciducale.

Nel 1773 i beni dei gesuiti "passarono alla regia Camera, la quale poi ne assegnò una parte a favore della pubblica istruzione"[45]; effettivamente troveremo vari dipinti della Santissima Trinità allogati per buona parte dell'Ottocento presso il Regio Ginnasio[46]. Alcuni quadri e parte dell'arredo della chiesa andarono dispersi: i marmi dell'altar maggiore giunsero alla parrocchiale di Malavicina, due tele (*Storie di san Luigi Gonzaga* del ferrarese Francesco Costanzo Catanio) alla chiesa di Rodigo, le tre tele della cappella Sordi furono ritirate dalla famiglia e donate nel 1826 alla parrocchiale di Bonizzo[47], una tela già nella sagrestia dei gesuiti (copia della *Cena in Emmaus* di Tiziano), passata anch'essa per Rodigo, è forse identificabile col quadro nella sagrestia del santuario di Santa Maria delle Grazie a Curtatone[48]. Altra parte dell'arredo sacro delle chiese di Sant'Agnese e della Trinità venne riposto nel Regio Ginnasio, dove un inventario del 1781 (App. 3) ne dà conto.

È questo un elenco di dipinti di diversa provenienza, redatto dal subeconomo canonico monsignor Giuseppe Muti, coadiuvato da Giuseppe Bottani. A quest'ultimo spetta la descrizione dei tre quadri raccolti dall'oratorio di Santa Maria della Passione (la Scuola Segreta, soppressa l'anno prima) e trasportati nel 1781 nel Regio Ginnasio, dove sono elencati assieme a tre pale d'altare della chiesa di San Girolamo fuori di Porto, tre pale dalla chiesa della Santissima Trinità e alcuni dipinti provenienti da Sant'Agnese[49]. L'elenco si completa, infine, con alcune opere di proprietà dello stesso Regio Ginnasio, delle quali ci rimane una *Presentazione della Vergine al Tempio* (cat. 381), mentre le altre tre citate, tra cui una pala di un non meglio identificato Cignaroli, sembrano in seguito disperse.

Gli olivetani di Santa Maria del Gradaro vissero vicende simili a quelle degli agostiniani nel 1775, quando il loro monastero fu soppresso e loro furono mandati in San Cristoforo, sino ad allora occupato dai celestini; questi ultimi invece ripararono a Milano e Magenta[50]. Varie opere della chiesa di San Cristoforo rimasero al loro posto e vi si aggiunsero quelle che gli olivetani portarono con loro dal Gradaro[51]. La dispersione finale delle pitture accumulate in San Cristoforo dai due diversi ordini avvenne con una vendita pubblica del 1808, quando la chiesa era invece occupata dalle monache benedettine provenienti da San Giovanni delle Carrette. Furono allora venduti vari dipinti, tra cui una *Santa Francesca Romana* di Borgani, della quale rimangono due frammenti, uno nella parrocchiale di Montanara e uno in collezione privata. Un *San Cristoforo* forse di Giulio Romano, una *Purificazione* giudicata del "Costa" (Giovane) e un'*Annunciazione* del Garofalo furono acquistati dai Nievo e – disperse le

prime due – la terza pala appartiene ora alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Il *San Bernardo Tolomei* di Canuti, destinato nel 1798 al palazzo Ducale, vi è attestato nell'inventario del 1803 (App. 6, n. 41) ma è oggi disperso[52]. Il dipinto con *Sant'Anna*, ritenuto dello Scarsellino, andò distrutto nel corso dell'Ottocento "per ignoranza di chi lo possedeva". La stessa sorte toccò anche ad altri dipinti importanti, come l'*Andata al Calvario* che si trovava nella chiesa interna di Santa Paola e che Cadioli riteneva iniziata da Giulio Romano e finita dal misterioso "Francesco Mosca"[53].

Nel corso del 1782 furono soppressi numerosi monasteri femminili della famiglia francescana: quelli di Santa Elisabetta "a Gradaro", di Santa Paola, delle "cappuccine a s. Leonardo" (ossia di Santa Maria della Concezione), delle "monache di santa Chiara sotto il titolo di s. Giuseppe" e di Santa Lucia. Stessa sorte anche per le monache di altri ordini: fu chiuso il monastero "di s. Barnaba nella contrada di Breda dall'acqua", mentre furono accorpati quelli di Santa Maria Maddalena alle "zitelle della misericordia" e furono venduti il monastero delle carmelitane di Santa Teresa e di Santa Maria del Paradiso (il Carmelino)[54]. Infine, alle orsoline di Sant'Orsola fu imposto di diventare elisabettine; quelle che non accettarono dovettero trasferirsi a Ferrara. Molte opere d'arte provenienti da tutte queste chiese furono raccolte proprio in Sant'Orsola, che di tutte era la più grande e prestigiosa; se tuttavia confrontiamo gli inventari redatti al momento della soppressione di ogni singolo convento, col numero di opere stipate in Sant'Orsola – di cui possiamo farci un'idea precisa grazie a un inventario del 1786 su cui mi soffermerò tra breve – ci rendiamo conto che molte pitture sono andate disperse tra il 1782 e il 1786. In Sant'Orsola giunsero anche, sempre entro il 1786, i dipinti già inclusi nell'elenco del Regio Ginnasio del 1781; ignoro per quale motivo sia avvenuto questo spostamento, ma è possibile che si sia deciso di adoperare temporaneamente la sola chiesa di Sant'Orsola e il suo ampio monastero come magazzino dei quadri raccolti con le soppressioni.

Altre opere giunsero invece in Santa Maria Maddalena. Qui all'inizio dell'Ottocento vi è attestato un *Angelo Custode*, recentemente assegnato ai fratelli Gennari, che va identificato con la pala già nella chiesa della Misericordia, dove Marcello Oretti nel 1775 vide un "Angelo Custode all'altare maggiore, sembra del Guercino"[55]. Forse anche un dipinto proveniente da Santa Lucia giunse in Santa Maria Maddalena: penso al *Crocifisso tra la Vergine e sant'Orsola* di Bernardino Malpizzi[56]. Queste opere e altre già appartenenti allo stesso complesso di Santa Maria Maddalena costituiscono la collezione dell'Istituto Luigi ed Eleonora Gonzaga e sono attualmente presso il Museo Diocesano di Mantova[57].

Sempre nel 1782 furono soppressi anche due monasteri maschili: l'eremo di Bosco Fontana, dei camaldolesi, e la Santa Trinità dei certosini, entrambi extra-urbani. Possediamo poche notizie sulla dispersione del loro patrimonio artistico. Dalla certosa almeno tre dipinti giunsero alla parrocchiale di San Martino, ove tuttora si trovano le due pale d'altare dedicate alla Maddalena e a san Martino[58]; invece, dalla dispersione delle pitture di Bosco Fontana si rintracciano una pala seicentesca nella parrocchiale di Romanore (ma da poco depositata nel Museo Diocesano[59]) e due tele di Domenico Fiasella; se da alcuni anni è noto il *Sogno di san Pietro* dell'artista, già a Massimbona e ora a Goito[60], è invece recente la scoperta di Berzaghi (com. or.) di una seconda tela del pittore, raffigurante l'*Angelo Custode*, rinvenuta nella parrocchiale di Cesole. Dall'eremo potrebbe provenire anche l'*Innalzamento della croce* di fra' Semplice da Verona, del 1643, ora nella parrocchiale di Marmirolo[61]. Qualche dipinto giunse nel 1793 direttamente in palazzo Ducale. Infatti, un inventario del palazzo datato 1787 e conservato presso la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Mantova, termina con una postilla del 1793 relativa ad alcuni *Mobili consegnati dal Vice Prefetto all'Acque, Giovanni Guardini, stati levati dalla foresteria de' soppressi padri camaldolesi della Fontana, li quali sono stati posti in queste Guardarobe di Corte*, che include anche alcuni dipinti dei quali uno si può forse rintracciare (cat. 428)[62].

Nel 1784 fu la volta dei canonici regolari di San Salvatore e dei carmelitani: furono chiuse al culto, rispettivamente, le chiese di San Sebastiano e di Santa Maria Annunciata (il Carmine). Anche di questi due complessi esistono gli inventari stesi all'atto di soppressione e possiamo farci quindi un'idea del loro arredo artistico[63]. I dipinti però, contrariamente a quanto avvenuto in precedenza, non furono depositati presso Sant'Orsola o nel Ginnasio; da San Sebastiano alcuni giunsero infatti presso la vicina parrocchia di San Barnaba, come la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Lorenzo Costa il Giovane oggi in controfacciata, mentre altri furono lasciati al loro posto. La pala dell'altar maggiore, raffigurante il *Martirio di san Sebastiano*, rimase in chiesa fino al 1853, quando fu trasferita per esigenze di restauro nel palazzo Accademico (cat. 217).

I dipinti del Carmine subirono invece una diaspora ardua da ricostruire. Tra quelli che ho rintracciato uno è nella chiesa mantovana di San Leonardo – la *Predica del Battista* di Lorenzo Costa il Giovane[64] – e almeno due, se non quattro, sono nella parrocchiale di Campitello[65]. Di una *Immacolata Concezione* di Bene-

detto Pagni, commissionata nel 1534 per la cappella Andreasi del Carmine, rimangono tre frammenti nella Galleria Sabauda di Torino, due (*Dio Padre fra angeli*, inv. 453, e la *Vergine bambina immacolata*, inv. i.900) attribuiti a Rinaldo Mantovano e uno (*Gioacchino*; inv. 147) riferito a maestro cremonese, mai sinora collegati alla documentazione mantovana ed evidentemente restituibili a Benedetto Pagni[66]. Nella chiesa di Sant'Apollonia vi sono poi almeno due opere di iconografia carmelitana, che potrebbero provenire dall'Annunziata (oppure da un'altra chiesa carmelitana, come Santa Teresa): la pala di Bazzani con *Santa Teresa e san Giovanni della Croce* e la paletta di Leonardo Micheli con la *Vergine che consegna lo scapolare a San Simone Stock*[67]. Ricordo inoltre la possibilità che un *San Romualdo* conservato nel Seminario cittadino sia la pala dipinta da Mariano Collina per il Carmine[68]. Non escluderei che qui si trovasse anche una tempera del Maestro di palazzo d'Arco, conservata a Francoforte (Städelsches Kunstinstitut) e raffigurante il *Cristo in pietà fra la Vergine e san Giovanni Evangelista*[69]. Non sappiamo se le opere dei carmelitani siano state depositate per qualche tempo presso un edificio demaniale, per essere poi destinate ad altre chiese, o se invece il passaggio sia stato diretto. Un quadro cinquecentesco già nel convento e rappresentante *Matilde di Canossa* passò nella collezione di Gaetano Susani: oggi se ne conosce una copia donata nel 1815 dallo stesso Susani al Capitolo del duomo e conservata nel Museo Diocesano[70]. Solo oltre la metà dell'Ottocento fu scoperta nei locali del Carmine, allora come oggi occupati dall'Intendenza di Finanza, l'importante *Veduta di Roma* cinquecentesca (cat. 145).

Nel 1786 il monastero di Sant'Orsola fungeva oramai da deposito di dipinti: centinaia di opere d'arte erano stivate negli ambienti del monastero, senza alcuna distinzione in merito alla loro provenienza. Verso la fine dell'anno il notaio Angelo Pescatori preparò un inventario completo dei beni mobili lì conservati e il pittore Giovanni Bottani indicò una selezione dei dipinti più importanti, destinati a essere trasferiti nei locali del Regio Ginnasio. Questo elenco di Bottani è noto dalla metà dell'Ottocento; lo pubblicò, sottolineandone l'importanza, Carlo d'Arco nel 1859[71]. È un documento fondamentale per conoscere la natura del primo nucleo di opere musealizzate: una descrizione sommaria, ma sufficiente per l'identificazione di settantasei dipinti databili dagli inizi del Cinquecento al pieno Rococò. Essi costituiscono il nucleo base di una delle due raccolte d'arte costituitesi a Mantova alla fine del Settecento.
Non tutti i dipinti indicati da Giovanni Bottani approdarono realmente al Ginnasio. Sappiamo da appunti manoscritti di Francesco Bartoli, il quale fu a Mantova verso la fine del XVIII secolo, che alcuni privati riuscirono ad acquistare pitture di grande importanza[72]. Per esempio, nella chiesa di Sant'Orsola si trovavano in origine quattro lunette a chiaroscuro di Domenico Fetti, raffiguranti "varie fatti della fu Madama di Ferrara"[73]. Tutte e quattro le lunette furono giudicate da Bottani meritevoli del trasporto nel Ginnasio, ma nessuna vi giunse; una sicuramente appartenne alla famiglia Nievo fino al 1978, quando lo Stato l'acquistò e la destinò al palazzo Ducale di Mantova (cat. 351). Conferma del mancato spostamento dei quattro chiaroscuri di Fetti è in una lettera di Felice Campi del 22 agosto 1798, interessante anche sotto altri punti di vista. L'"Agente de' Beni Nazionali" chiese a Campi di inventariare i quadri e metterli sotto custodia in palazzo Ducale. Campi replicò:

> "Colla maggiore solecitudine mi sono prestato per tale oggetto, ed in parte si è unito meco il cittadino Bottani. Di tutti li quadri dei domenicani, agostiniani, filippini, paolotti, carmelitani scalzi e crociferi, così quelli dei serviti in San Maurizio, ne tengo nota e in parte di quei locali sono custoditi a chiave. Buon numero di questi sono di già trasportati nel palazzo, altri si trasporterano in una carreta con cavalli, quelli che non meritano di portarsi a spale. Nella chiesa di Sant'Orsola vi sono rimaste le quattro lunete del Feti a chiaroscuro azzure, quello dell'altare maggiore con due laterali e qualche altro quadro; credo che a San Simone converà far lo stesso e similmente a San Sebastiano, come tut'ora a San Francesco vo racogliendo li quadri rimasti dopo la prima visita con Bottani e Rosaspina, in vista della lettera della Aministrazione Centrale al numero 639 li 26 Frimifero, che ci ordinò di scielliere e non levarli tutti"[74].

Qualche anno dopo Carlo Mazzucchelli, scrivendo il 2 aprile 1807 una relazione sulle campane cittadine, riutilizzabili o vendibili, segnalava anche che "Sul campanile della soppressa chiesa di Sant'Orsola vi esiste tuttora una campana; nella chiesa poi vi sono due quadri del Feti di qualche preggio"[75].
Alcuni anni prima si intendeva destinare alla chiesa di Sant'Orsola alcune tele, provenienti dalla basilica di Sant'Andrea, di Fetti e di altri autori. Anche la collegiata venne quindi privata di opere d'arte, pur non essendo soppressa, in quanto non appartenente ad alcun ordine monastico. Due pale d'altare approdarono nella collezione Susani: il *Martirio di san Lorenzo* (cat. 375) e una *Sant'Anna*, attribuiti rispettivamente a Benedetto Pagni e al Parmigianino nella guida di Cadioli, anche se la seconda era più verosimilmente della scuola di

Giulio Romano[76]. Otto enormi tele a chiaroscuro, che occupavano le specchiature della navata centrale della collegiata, vennero tolte entro il 1785 dalla loro originaria collocazione e sostituite negli anni a seguire da affreschi realizzati da Anselmi e da Campi (ma il nuovo assetto decorativo venne concluso dopo la metà dell'Ottocento da Giuseppe Razzetti). Nel 1789 tre di quelle grandi tele vennero eliminate, poiché giudicate di scarso valore artistico, mentre cinque furono destinate al Regio Ginnasio. Paolo Pozzo scrisse il 22 agosto 1789:

> "Oltre gli otto nominati chiaro-scuri erano annessi ai medesimi un quadro con un Cristo fornito di diverse figure ed un'anta della vecchia cassa dell'organo dipinta ad olio, su cui l'apostolo Sant'Andrea. Anche questi due pezzi sono ora nel corridore suddetto del Ginnasio, ma la seconda anta dell'organo coll'immagine di San Longino è rimasta nella sagrestia del primicerio, sotto chiave"[77].

Di tre teleri si hanno ulteriori notizie, poiché vennero stimati da Felice Campi in vista di un possibile trasferimento presso Sant'Orsola: misuravano circa cinque metri ognuno in altezza (con larghezze tra i tre e i quattro metri) e rappresentavano il *Martirio di santo Stefano*, "Gesù Cristo che predica" (il *Discorso della montagna?*) e *Cristo e la Samaritana*[78]. Cadioli aveva descritto solo due di queste tele nel 1763, assegnandole a Domenico Fetti (l'*Andata in Emmaus*) e a "uno de' fratelli Costa" (il *Cristo al Limbo*)[79].

La rimozione delle tele da Sant'Andrea venne diretta dall'architetto veronese Paolo Pozzo, il quale ebbe un ruolo di primo piano nelle operazioni di quegli anni. È certo che sia anche riuscito a ottenere alcune opere d'arte per "arredare" la sua dimora: alcuni marmi allora "esistenti nel palazzo Nazionale" furono concessi all'architetto il 4 marzo 1801. Si tratta probabilmente dei frammenti del mausoleo di Battista Spagnoli e di altri, che vennero in seguito ritrovati nell'abitazione degli eredi dell'architetto e destinati, nel 1871, al Museo Patrio[80]. Potremmo chiederci se anche Felice Campi e Giovanni Bottani – così come numerosi privati cittadini mantovani – si siano creati una pinacoteca personale con i *disiecta membra* del patrimonio artistico ed ecclesiastico locale[81].

Nel 1786 numerosi oratori e chiese delle confraternite mantovane furono chiusi al culto: tra questi le Quarantore[82], il Cristo Flagellato, San Pietro Martire, San Rocco, Santa Marta, Santa Croce Vecchia[83], i Santi Innocentini (o Santa Maria Gentile[84]), Santa Croce (nota anche come Santa Maria del Melone[85]) e San Giovanni del Tempio[86]. A questi seguirà l'oratorio della Dottrina Cristiana, chiuso al culto e venduto nel 1790[87].

Anche le parrocchiali rimasero in qualche misura scosse da questo terremoto. Sempre nel 1786 furono chiuse al culto, e poi vendute, le chiese di San Zenone e di Sant'Ambrogio; due anni dopo fu demolita la chiesa di San Silvestro e nel 1789 fu soppressa la collegiata dei Santi Giacomo e Filippo[88]. Da San Zenone alcune opere giunsero – come vedremo più avanti – a Sant'Apollonia; la parrocchiale di Sant'Ambrogio fu abbattuta dopo pochi anni e parte dell'arredo liturgico e anche "qualche quadro" potrebbero essere finiti (nel 1789) nella chiesa dei Santi Gervasio e Protasio, mentre la pala dell'altar maggiore è forse da identificare con la *Natività della Vergine* della parrocchiale di Soave, opera della scuola di Giulio Romano[89]. È inoltre possibile che una cinquecentesca *Ascesa di Cristo al cielo* già in Sant'Ambrogio sia oggi nei depositi del Kunsthistorisches Museum di Vienna[90].

Simile dispersione subì l'arredo della chiesa di San Silvestro, antica parrocchiale demolita nel 1788. Varie pitture andarono perdute (incluso un *Cristo portacroce* ad affresco che si riteneva di Giulio Romano), mentre la pala del coro, opera di Lorenzo Costa "il Vecchio", fu trasferita in Sant'Andrea e qualche altra pittura entrò in collezione privata, come le sei tavolette a fondo oro oggi nel Museo Poldi Pezzoli[91].

Il 18 aprile 1799 Felice Campi scrisse:

> "altresì supongo che sarano statti levati li quadri delle due chiese di Santa Carità e San Simone, dove nella prima evi un quadro di Lorenzo Costa, un altro del Canti, oltre ad altri di sufficiente merito; nella seconda uno del Borgani stimato migliore, tra tanti che ne abiamo"[92].

Sulla chiesa di Santa Maria della Carità tornerò a breve, mentre la pala di Borgani, rappresentante la *Visione di sant'Anselmo* (ora depositata nel Museo Diocesano), forse non giunse mai in palazzo Ducale[93].

Anche la chiesa di San Barnaba, in origine abitata dai serviti e soppressa nel 1797, fu destinata a parrocchiale ma questo non la risparmiò dalla spoliazione. Nel 1799 infatti il parroco don Filippo Saini chiedeva la restituzione di arredi trasportati altrove; tra questi "i quadri in numero di trentasei circa tra grandi e picoli" erano tutti "ammontichiati colli altri" nel palazzo di corte, ma ne venne garantito al richiedente il ritorno in chiesa[94]. La stessa parrocchiale ottenne nel 1802, ancora una volta "a titolo di semplice deposito"[95], quattro quadri di ragione della chiesa stessa ma conservati nel palazzo Nazionale o nel magazzino di Santa Caterina: il primo rappresentante "il Salvatore in piedi senza cornice, l'altro rappresentante San Pellegrino in parte rotto anch'esso senza cornice. Altro quadro lungo rappre-

sentante le Nozze di Cana Galilea senza cornice e l'altro simile rappresentante li cinque pani", cui si aggiunse "il quadro di San Romualdo di San Marco"[96]. Si tratta quindi, con l'eccezione del quinto, il *San Romualdo* di Bazzani oggi al Museo Diocesano, di quadri già presenti in San Barnaba e tuttora lì conservati[97].
Ma alcuni dipinti già dei serviti rimasero, nonostante tutto, in palazzo Ducale, dove almeno uno sembra rintracciabile (cat. 439).
Qualcosa di simile era avvenuto anche per la chiesa di Santa Maria della Carità, le cui tele nel 1799 non si trovavano più nel tempio e probabilmente erano in palazzo Ducale, come farebbe pensare la citata lettera del 1799 di Campi; basandosi su un inventario steso il 21 luglio 1797, il parroco ne chiedeva la restituzione[98].
La parrocchia di Santa Caterina, anch'essa spogliata dei dipinti, ne tornava in possesso nel 1802, quando il vicario Giovan Battista Trotti recuperava undici quadri: "Tre rappresentanti Santa Caterina, uno San Luigi, uno Sant'Anna, due Concette, Sant'Omobono ed altri tre cui è ignota la rappresentazione, i quali saranno dal ricorrente e parrocchiani riconosciuti" nei magazzini del palazzo Ducale[99].
Per alcuni anni questo ospitò un numero abnorme di opere d'arte, raccolte non solo dalle chiese soppresse degli ordini, ma anche dalle parrocchiali: purtroppo una documentazione esatta in merito, ossia un elenco databile entro il 1802, con l'indicazione della provenienza dei quadri e la loro movimentazione, non è pervenuto o forse non è mai esistito.

Nel 1773 anche i palazzi gonzagheschi di Sabbioneta subirono un saccheggio simile a quello delle chiese, seppure motivato da altre esigenze. Marmi, dipinti e arredi vennero portati a Mantova; particolarmente nota è la collezione di marmi antichi, salutata già nel Settecento come una delle più importanti d'Italia[100]. Nel 1789 fu fondato il Museo Statuario dell'Accademia delle Belle Arti – prima istituzione museale mantovana, sita nel palazzo degli Studi – e vi furono portate le sculture sabbionetane e altre provenienti da diversi luoghi. Persino marmi del palazzo Ducale di Mantova furono smurati per entrare a far parte di questa collezione, che aveva come base i pezzi attestati presso l'Accademia nel menzionato inventario del 1771.
Nel palazzo Ducale di Sabbioneta si trovava ancora un considerevole nucleo di pitture. "46 ritratti senza cornice" sono testimoniati in un elenco del 9 novembre 1773[101], ma è probabile che alcuni di essi – in uno stato di conservazione sommario – non siano mai giunti a Mantova o siano stati in seguito scartati. Una distinta del 23 novembre precisa l'esistenza di quarantadue ritratti, per lo più raffiguranti uomini d'arme, che, destinati da principio alla "R. D. Corte", giunsero invece probabilmente all'Accademia di Belle Arti (poi Virgiliana)[102]. Purtroppo i passaggi di opere tra le due istituzioni, allora entrambe statali, non sono sempre chiari o documentati.
La pinacoteca sabbionetana era costituita da una serie di ritratti, raccolti a partire da Vespasiano Gonzaga, il quale sin dal 1556 si impegnò nella ricerca di effigi dei suoi parenti[103]; vi sono anche numerosi ritratti di capitani d'arme, che nel 1589 vennero tolti dalla galleria degli Antichi, e altri dipinti[104]. Non è impossibile che alcune di queste opere siano state dipinte solo alla fine del secolo o addirittura al principio del XVII, e comunque l'esecuzione dei dipinti spetta a diversi artisti e va scaglionata nel tempo, come suggerisce l'analisi stilistica.
Scrisse di questa serie di tele Leopoldo Camillo Volta in una lettera del 4 febbraio 1799. Egli suggeriva al prefetto dell'Accademia alcuni accorgimenti circa la sistemazione delle scansie (provenienti da San Domenico) "nel secondo gran vaso di questa biblioteca pubblica", aperta nel 1780, e aggiungeva:

> "Profitto di questa occasione per significare all'Accademia un mio pensiero, tendente a rendere più vago e maestoso il predetto vaso secondo della biblioteca. L'Accademia possiede molti ritratti d'uomini illustri, che altre volte erano collocati nelle stanze contigue al Museo. Si potrebbe da questi fare una scelta di circa 14 o 16 de' migliori e più analoghi al sito, e collocarli nel vuoto che rimane superiormente alle indicate scanzie. Si potrebbe pure riempire il semicircolo sotto la volta del ridetto vaso in prospetto colla gran lunetta dipinta dal celebre Feti, appartenente altra volta al monastero di Sant'Orsola, e che oggi conservasi rotolata nella sala de' Gessi presso l'Accademia delle Belle Arti"[105].

Non ho trovato repliche alla proposta di Volta ma la situazione che successivamente ci è dato riscontrare rispecchia esattamente la sua proposta: la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Domenico Fetti (cat. 365) almeno nel 1810 è sicuramente nella biblioteca e numerosi ritratti di uomini illustri sono attestati in un inventario della stessa nel 1870[106]; quelli appartenenti alla serie sabbionetana che non furono consegnati alla biblioteca andarono in seguito perduti, forse eliminati perché malconci, mentre i rimanenti furono ulteriormente suddivisi attorno al 1922: oggi dodici sono tuttora lì e undici sono in palazzo Ducale[107].
Si comprende però, grazie a questo documento, come il lunettone di Fetti, acquisito nel 1786 al Regio Ginnasio, lì attestato nel 1793 e passato in data imprecisata

(entro il 1795-1796?) in Accademia, sia giunto verso il 1799 presso la biblioteca, divenuta comunale molti decenni dopo. Altri dipinti di proprietà demaniale furono depositati presso il ginnasio entro il 1803: l'inventario di quell'anno ne elenca ben ventiquattro. Tra questi ve ne sono alcuni provenienti dalla chiesa della Santissima Trinità o da Sant'Agnese, come i due frammenti della pala di Pietro Paolo Rubens (*La famiglia Gonzaga in adorazione della Santissima Trinità*; cat. 295-298) e una *Natività di san Giovanni Battista* di primo Seicento, già degli agostiniani (e oggi presso la biblioteca Comunale).
Le vicende del lunettone di Fetti, ben circostanziate dalla documentazione superstite, permettono forse di chiarire un problema di più ampia portata. Nel 1786 i dipinti accumulati in Sant'Orsola erano destinati al Regio Ginnasio, ma li troviamo alcuni anni dopo – forse nel 1803 e sicuramente nel 1810 – nei locali dell'Accademia. Poiché sappiamo, grazie alle testimonianze di Lanzi e di Volta, che il capolavoro di Fetti è nel 1793 nel Palazzo degli Studi (il Regio Ginnasio) e nel 1799 in Accademia (cfr. cat. 365), posso supporre che anche tutti gli altri quadri già in Sant'Orsola abbiano avuto vicende analoghe e che il loro spostamento sia dunque avvenuto nell'arco di quei sei anni.

4) Le soppressioni napoleoniche.

Al palazzo Ducale di Mantova spetta il ruolo di principale contenitore di opere d'arte raccolte con le soppressioni napoleoniche. Nel 1797 i Francesi entrarono vittoriosi nella città e la governarono fino al 1814, pur non in maniera continuativa; subito le truppe occuparono una serie di chiese[108]: San Barnaba (dei serviti), Santa Caterina da Siena (delle terziarie domenicane), San Domenico (dei predicatori), San Francesco (dei minori osservanti), San Giovanni dalle Carrette (delle benedettine cassinesi)[109], San Nicolò (degli ambrosiani)[110], Santo Spirito (dei minori riformati), San Francesco da Paola (dei minimi), Santa Trinità (allora occupata dagli agostiniani), San Tommaso (dei ministri degl'Infermi o camilliani)[111] e la chiesa dell'Immacolata Concezione (dei filippini).
Nello stesso anno furono inoltre sciolti i conventi di San Vincenzo (delle domenicane)[112], di San Carlo (dei barnabiti), di Ognissanti (dei benedettini), di Santa Teresa (dei carmelitani scalzi), dell'Annunziata nel sobborgo di San Giorgio (delle canonichesse lateranensi), di San Luigi Re di Francia (delle francescane), di San Cristoforo (destinato dal 1775 agli olivetani), di Santa Maria della Misericordia (delle servite) e di San Maurizio (dei teatini)[113]. Fu chiusa al culto anche una seconda chiesa occupata dai filippini – Santa Maria della Vittoria[114] – e furono demolite le chiese di San Marco, di Santa Maria dell'Argine, di Sant'Antonio a Porto Mantovano e di San Lazzaro fuori porta Pradella. Questa serrata e catastrofica sequenza di interventi andò "fissando nella Storia Ecclesiastica Mantovana un'epoca senza esempio", come scrisse, con malcelata tristezza, il compilatore del *Diario per l'anno MDCCCV*, identificabile in Leopoldo Camillo Volta[115].
Numerose di queste chiese furono trasformate in magazzini o arsenali e il generale Chambarlhac nel settembre 1798 ebbe anche la gentile idea di chiedere che il "local dit le Museum situé dans le Gymnase" fosse messo "à la disposition des approvisionnements de siége", pur garantendo che non erano in discussione le sale contenenti oggetti d'arte; trovò la fiera opposizione di Angelo Petrozzani, allora prefetto dell'Accademia[116].
Nel 1801 nacque una "Commissione incaricata delle ricerche de' Monumenti delle Belle Arti", composta da Leopoldo Camillo Volta, Paolo Pozzo e Felice Campi, incaricata di "raccogliere e collocare insieme tutti gli oggetti riguardanti le Belle Arti e segnatamente le migliori pitture", in quanto "per disposizione del Generale di Divisione Miollis è stato già accordato tutto il piano superiore del convento della Trinità, contiguo al Museo, per collocarvi i monumenti che si stanno presentemente raccogliendo"; Volta chiedeva quindi informazioni all'Amministrazione Dipartimentale del Mincio, in merito ai dipinti trasportati in Palazzo Ducale e a quelli eventualmente "stati venduti o rilasciati a qualche chiesa di campagna", ma non sembra che questa iniziativa abbia avuto un seguito[117].
Ulteriori soppressioni avvennero in seguito: nel 1805 furono colpiti i riformati di Santo Spirito e la chiesa fu occupata l'anno seguente dai cappuccini (soppressi infine nel 1810)[118]; nel 1807 "furono soppresse tutte le confraternite, eccetto quella sotto il titolo del Ss. Sacramento, che venne però limitata ad una sola in ogni parrocchia"[119], mentre nel 1808 la chiesa di San Maurizio fu nuovamente dedicata (ma solo per pochi anni) a San Napoleone; nel 1805 fu abbattuta la chiesa di Sant'Agnese[120], nel 1809 furono demoliti la parrocchiale e il convento delle canonichesse lateranensi in Borgo San Giorgio[121].
Il "bottino" era fenomenale e le chiese mantovane vennero spogliate di una considerevole porzione del loro arredo pittorico. Alcuni dipinti presero il largo per la Francia, prede di Napoleone o dei suoi avidi generali. Scomparvero la *Madonna della Vittoria* di Mantegna, già in Santa Maria della Vittoria e oggi al Louvre, la

Chiamata dei santi Pietro e Andrea, già nel duomo mantovano (sostituita in luogo da una copia di Felice Campi[122]) e in seguito dispersa, le *Tentazioni di sant'Antonio* del Veronese, anch'esse già in duomo e ora a Caen (Musée des Beaux-Arts, inv. 6), la *Trasfigurazione* e il *Battesimo di Cristo* di Rubens, già laterali nel trittico della Santissima Trinità e oggi rispettivamente a Nancy (Musée des Beaux Arts, inv. 71) e Anversa (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 707), e alcune pale d'altare del ricco cenobio di San Benedetto in Polirone[123]. Il 7 marzo del 1797 Giuseppina Bonaparte, moglie di Napoleone, sottrasse all'Accademia alcuni dipinti: una tavola di Francesco Francia, la *Madonna del roseto* ora a Monaco (Alte Pinakothek, inv. 994); un *Ritratto di Matilde di Canossa* riferito dalla letteratura settecentesca a Tiziano o al Parmigianino e recentemente individuato presso l'Ermitage di San Pietroburgo (inv. ГЭ 36), dove è più plausibilmente attribuito a Sofonisba Anguissola[124]. Giuseppina tentò anche di appropriarsi della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Fetti, ma non riuscì ad asportarla a causa delle sue dimensioni. S'impadronì invece di cinque disegni del Guercino, che si conservavano in palazzo Ducale[125], e ancora prese "la Venere, la Didone e il S. Tommaso, opere di Giuseppe e Giovanni Bottani, e di loro privata ragione"[126]. L'imperatrice restituì la *Venere* (il dipinto è oggi della Fondazione Banca Agricola Mantovana) e pagò quaranta doppie papaline per gli altri due. L'*Incredulità di san Tommaso* va riconosciuta nella tela recentemente pubblicata da Pougetoux come opera di Batoni e conservata in collezione privata; in collezione privata è anche la *Morte di Didone*, opera da tempo inserita nel catalogo del cremonese[127]. In linea generale il palazzo Ducale fu rispettato, anche perché compreso tra i beni nazionali, come chiaramente attestato dal primo articolo del terzo statuto costituzionale del 1805; eppure dalla reggia scomparvero, in occasione dell'insediamento francese, "5 quadretti dipinti da buona mano"[128]. Non possiamo meravigliarci che qualche centinaio di chilometri più a sud Pasquino, alla domanda se i francesi fossero tutti ladri, avesse risposto "tutti no, ma bonaparte".

Messe in guardia dalle continue spoliazioni, parecchie famiglie pensarono di ritirare dalle chiese le pale d'altare che ornavano le loro cappelle gentilizie. I Cavriani per esempio sostituirono con copie di Antonio Ruggeri la pala dell'altar maggiore nella chiesa di San Leonardo (la *Madonna col Bambino e santi* di Francesco Francia) e due tele della chiesa di San Maurizio. La prima fu resa nel 1831[129], mentre la lunetta con *San Francesco e l'Angelo* tradizionalmente riferita a Ludovico Carracci e la pala della *Madonna con santa Felicita e i suoi figli* di Lorenzo Garbieri, già nella chiesa dei teatini, passarono nel palazzo avito dove ornarono forse per quasi due secoli la cappellina interna; oggi si trovano in collezione privata[130].
Appare di qualche interesse l'impegno degli artisti mantovani, a cavallo fra XVIII e XIX secolo, nella copia, il restauro e la trasformazione delle opere; a fronte di ciò si riscontra una committenza sonnolenta per quanto riguarda la richiesta di dipinti sacri *ex novo*. Credo infatti che l'ampia disponibilità di quadri antichi messi in circolazione abbia costituito un freno alla produzione di nuovi. Alcune delle opere restaurate e adattate da Giovanni Bottani, Felice Campi, Luigi Niccolini e Antonio Ruggeri vennero persino da questi firmate o furono a loro accreditate dalla letteratura successiva. È il caso della pala all'altar maggiore della chiesa di Campitello e forse anche di un paio di dipinti già in San Leonardo[131].
Le soppressioni napoleoniche coinvolsero naturalmente anche la provincia; varie chiese furono spogliate dei loro tesori ma questi non confluirono, come nel caso dei templi cittadini, nel palazzo Ducale. Per esempio, la chiesa francescana di San Ludovico a Revere fu privata di "un quadro, rappresentante una boschereccia con in mezzo una beata Vergine e ai lati un S. Antonio Abate e un S. Bernardino da Siena, trasportato nella così detta Amministrazione Centrale di Modena". Il dipinto è riferito a Mantegna dalle stesse carte d'archivio; tolto dalla chiesa nel 1798, rapidamente passato nelle mani di Gaetano Susani e dell'amministrazione cittadina, prima di andare a Modena[132], giunse in seguito nella raccolta del marchese Malaspina ed è infatti oggi conservato nella Pinacoteca Malaspina di Pavia (inv. 131)[133].

Un'ampia selezione dei dipinti delle chiese soppresse nel 1797 giunse quindi al palazzo "Nazionale", ovvero Ducale. Una cinquantina di quadri sono inclusi in un atto di consegna del 1798 (App. 5), ma non tutte le opere lì elencate vi arrivarono. La citata lettera di Campi, del 1799, chiarisce che molte opere furono lasciate al loro posto; i dipinti di San Cristoforo per esempio rimasero in chiesa ancora per un decennio e lì furono alienati nel 1808. Anche tra i dipinti di San Francesco, alcuni forse non arrivarono a destinazione, oppure vi giunsero ma furono subito venduti o dispersi: è il caso della "Deposizione di Nostro Signore con varie storiette sopra e sotto nella cornice, e reminatto attribuito all'antico Giotto fiorentino", destinata al palazzo Ducale nel 1798 ma lì già assente nel 1803[134].
Vista la fretta con cui i templi furono chiusi al culto e spogliati dei loro beni, non dobbiamo stupirci della

mancanza di adeguati inventari dei beni mobili, come invece era stato possibile negli anni Ottanta, con le più ponderate soppressioni asburgiche. Sta di fatto che mancano strumenti fondamentali per la ricostruzione del patrimonio artistico della città, dato che chiese dell'importanza di San Domenico e San Francesco vennero del tutto private delle loro pitture mobili, senza che alcuna documentazione fosse redatta, tanto da far rimpiangere la puntigliosa burocrazia austriaca[135]. Le ricerche effettuate sinora non hanno dato, infatti, alcun risultato e la situazione non è diversa da quella di altre città italiane, come la vicina Modena[136].

Il 10 novembre 1797 venne steso un inventario dei beni conservati in palazzo Ducale, che reca annotazioni fino al 7 aprile 1798, tutte a firma di Filippo Martignoni[137]. Questo documento è purtroppo quasi inutile, perché i dipinti sono descritti in maniera estremamente generica. Indicazioni come "10 quadri grandi con ritrati in piedi" o "48 quadri con ritrati e santi" sono di ben scarsa utilità.

Il 4 aprile 1798 Martignoni fu bruscamente destituito dall'incarico di capo dell'ufficio di Scalcheria e custode del palazzo Nazionale e fu sostituito da Giuseppe Forti[138]; per l'occasione venne redatto un nuovo inventario del palazzo[139], non rinvenuto, ma che forse non coincide con un documento al quale si fa riferimento in carte del 1802 come "rogito Pittori de' 5 novembre 1799", alludendo evidentemente al notaio Giorgio Pittori e a un suo atto, anch'esso non reperito[140].

Nel luglio 1799 Mantova tornava sotto l'Austria; vi fu quindi un nuovo avvicendamento nell'amministrazione del Palazzo e l'inventario "Pittori" fu realizzato proprio in questa occasione; nel gennaio 1800 occorreva redigere una "Distinta di tutti gli effetti del Regio Ducal Palazzo di Corte stati alienati nel frattempo dall'intruso governo fuori d'asta", tra cui comparivano anche "N° 9 quadri con ritratti e cornici verniciate d'oro" ceduti a Felice Coen per 180 lire[141]. Già in una comunicazione scritta del 28 dicembre 1799, infatti, Martignoni lamentava la vendita di quadri "che rappresentano famiglie reali e che servivano non solo per arredare alcune stanze, ma eziandio di ornamento al Regio Ducal Palazzo" e che allora si trovavano presso "l'ex municipalista ebreo Felice Coen"[142].

Il ritorno degli Austriaci fu naturalmente seguito da una campagna di ritorsioni verso i filo-francesi: una capillare retata che portò a scoprire "nel Palazzo della Regia Corte alla parte del Giardino" l'esistenza di "due camere addobbate ad uso di loggia de' Franchi Muratori ed un sotterraneo ove si ritengano gl'istrumenti adetti alla Loggia". Fa una certa impressione venire a sapere che in palazzo Ducale si trovava una "camera, ossia rivolto [...] tutta piturata di nero con delle iscrizioni francesi, vi si trovano diverse crape ed ossa da morto, un uomo di paglia con maschera al volto che figura un cadavere. Il sole e la luna, una lampada ed una culla, lo stema della Libertà ed altre cose appartenenti alla stessa Loggia"; il tutto tra emblemi massoni e motti *Vincere aut mori*[143].

Agli inizi del 1801 ebbero nuovamente la meglio i Francesi, che avrebbero retto Mantova fino al 1814; le alterne vicende e soprattutto il risultato dei comizi di Lione del 1802 ebbero forti ripercussioni sulla vita della città e, di conseguenza, sulla gestione del palazzo Ducale, che subì nuovi bruschi mutamenti. Un decreto del 19 luglio soppresse tutte le agenzie nazionali e stabilì una nuova pianta organica del Subeconomato[144].

L'anno seguente fu ordinato un nuovo inventario dei dipinti conservati in palazzo Ducale e in altre sedi, come il ginnasio e la chiesa parrocchiale di Santa Caterina (usata allora come deposito). Dal documento stesso non si deducono con sicurezza né l'autore né la data in cui esso venne concluso, ma ritengo – sulla scorta di altre carte d'archivio – che sia stato completato entro il 1803 da Felice Campi[145]. I dipinti elencati in questo documento (trascritto in App. 6) sono circa cinquecento, di cui un centinaio conservati in locali esterni al palazzo, ed evidentemente includono – oltre ai pezzi di proprietà camerale, cioè in palazzo già prima del 1798 – molte opere in più delle cinquanta circa presenti nell'atto di consegna del 1798 (App. 5).

Grazie a questo inventario del 1803 si possono quantificare e qualificare i dipinti ammassati nel palazzo a seguito delle prime soppressioni napoleoniche. Di quasi ogni pezzo è indicata la provenienza. Sappiamo così quali opere erano di proprietà della "ex Camera", cioè demaniali (inclusi i dipinti da Mirandola), e quali erano appena giunte da un edificio sacro, con la specifica dell'ordine religioso cui appartennero: domenicani, ambrosiani di San Niccolò, filippini, terziarie francescane (di San Luigi?), benedettine di San Giovanni delle Carrette, francescani di San Francesco, barnabiti, agostiniani[146], olivetani[147], servite di Santa Maria della Misericordia[148], serviti di San Barnaba[149], minimi di San Francesco da Paola, riformati di Santo Spirito, terziarie domenicane di Santa Caterina da Siena[150], canonichesse della Cantelma, barnabiti di San Carlo, carmelitani scalzi di Santa Teresa, crociferi di San Tommaso, teatini di San Maurizio[151]. In qualche raro caso l'indicazione relativa alla provenienza si dimostra non del tutto corretta o meglio insufficiente. Per esempio, alcuni dei dipinti detti delle "Quarantore" provenivano a loro volta da un oratorio dedicato alla Vergine Annunciata,

sorto agli inizi del Seicento nelle immediate vicinanze di palazzo Te e soppresso già nel 1796, anno in cui le opere lì conservate erano state portate nell'oratorio delle Quarantore, per approdare quindi al palazzo Nazionale (cfr. cat. 371) o essere definitivamente alienate nel 1809[152].
Nell'elenco del 1803 molte voci sono contrassegnate da una croce, che ritengo possa essere un segnale della presenza dell'opera in palazzo in un successivo riscontro inventariale, effettuato poco dopo il 1803. Non sono infatti contrassegnate alcune opere concesse ad altre chiese negli anni immediatamente a seguire, ma lo sono invece le pitture disperse alla metà del secolo. In via d'ipotesi sarei tentato di credere che molte delle opere non segnate dalla croce in questo documento siano uscite dal palazzo Nazionale entro il primo decennio del XIX secolo.

È utile confrontare questo importantissimo inventario del 1803 con un altro, dell'anno successivo (App. 7)[153], che segnala la presenza in palazzo Ducale di alcuni ulteriori pezzi, di cui si perderanno le tracce quasi subito. In totale i dipinti descritti in questo secondo documento sono quattrocentoquattordici e tra essi numerosi non precedentemente indicati, come un quadro "con cornice nera largo brazza 5 alto brazza 6 rappresentante un Redentore e due santi di antico e nobile pennelo" (n. 300) – qualcosa di simile al dipinto attribuito a Cristoforo Scacco a Bruxelles, Musées des Beaux-Arts (inv. 3341), di dimensioni e supporto però non coincidenti – e "Un quadro di tela dipinto, lungo e largo brazza 2, alla maniera del Mantegna, rappresentante la Madonna del Popolo rotto" (n. 6). Sono di un certo interesse anche il quadro "largo brazza 2½ e alto brazza 1½ rappresentante il Matrimonio copia del Poussain" (n. 39), due quadroni "alti brazza 11 larghi 8 rappresentanti diversi fatti della vita di Gesù, dipinti in chiaro e scuro, del pittore Fetti" (nn. 52-53, chissà se gli stessi in App. 6, nn. 226-227), un "ovale con cornice a vernice rappresentante San Tommaso d'Acquino [*sic*] della scuola del Bazzan" (n. 172, ma cfr. App. 6, n. 6), quattro "lunghi brazza 4, alti brazza 2 con cornice a vernice dipinti a chiaro e scuro, del Gavioli, rappresentanti la Storia del casto Giuseppe" (nn. 226-229), un quadro "largo brazza 5 alto brazza 8 rappresentante la Beata Vergine dolorata e un crocefisso e diversi santi di antico e mediocre pennello" (n. 330)[154].
Un successivo elenco, del 1806[155], sembra collegarsi all'inventario del 1803 piuttosto che quello del 1804, che ritengo fotografasse una situazione transitoria.
È stato scritto che la raccolta di opere al suo interno avrebbe potuto configurare il palazzo Ducale "come la prima realizzazione museale, in anticipo anche sulla creazione della pinacoteca di Brera (che venne inaugurata nel 1809)"[156]; tuttavia non mi pare che le vicende che tra breve si esporranno permettano di individuare un progetto museale paragonabile a quello milanese, in quanto l'edificio mantovano fu adoperato come magazzino, senza alcuno degli intenti collezionistici o didattici di Brera.
L'enorme quantità di pitture giunte in palazzo Ducale non agevolò una corretta e sistematica elencazione: in pochi anni, gli inventari dell'edificio demaniale iniziarono a fare confusione su proprietà e provenienze, mescolando così i dipinti presenti prima delle soppressioni con quelli giunti da Mirandola e con quelli raccolti dalle chiese mantovane. Solo un paziente confronto tra tutti gli elenchi permette di ricostruire la storia di ciascun pezzo e questo è uno degli sforzi compiuti in questo lavoro. Non ho voluto invece tenere conto, se non in minima parte, degli spostamenti delle opere all'interno degli ambienti del palazzo, che pure sarebbero ricostruibili attraverso i riscontri inventariali, talvolta piuttosto precisi.
Della caotica situazione di quegli anni dà conto Francesco Antoldi, "Custode" del palazzo dal 1807 al 1814, il quale nel 1815 pubblicò a Mantova la prima guida interamente dedicata al palazzo Ducale, la *Descrizione del Regio Cesareo Palazzo di Mantova*. In una eloquente relazione manoscritta del 14 giugno 1809, Antoldi scrisse:

> "Sino dai primi giorni in cui ebbi l'onore di assumere le funzioni dell'Agenzia osservai che molti quadri d'ogni sorte stavano ammontichiati in un locale del Reale Palazzo denominato l'Armeria dove si locavano dal pari moltissimi antichi mobili fuori di servigio. Presi subito cura di quelli che ritrovai in miglior stato e li salvai dalla total corruzione col disporli simetricamente nei locali inferiori denominati Galeria Nuova e salone degli Arcieri, lo che farrà anche di conveniente ornamento ai locali medesimi del tutto greggi. La descrizione di questi quadri trovasi distinta nell'Inventario Generale del palazzo già rassegnato a codesta Superiorità [...]. Vari altri quadri in monte esistono nella così detta Armeria, i quali non sono descritti perché per tratto logori nella pittura. Osservo all'Eccellenza Vostra che nell'esame dei quadri di ragione dell'ex Camera alcuni mancano, smariti forse o venduti dall'Autorità Demaniale, su di che non ho potuto avere traccia alcuna: osservo poi che i quadri di provenienza delle soppresse corporazioni ornavano già il palazzo Nazionale allorquando fu dichiarato senza alcuna riserva Effetto della Corona sopra di quali sembra che il Demanio abbia perduto ogni diritto come

effetti annessi al palazzo sudetto in quella stessa maniera che egli ha ritenuto, e ritiene tutt'ora tanti altri fondi che nell'antico Governo appartenevano alla stessa ex Ducal Camera [...]"[157].

Nella sua pubblicazione del 1815 Antoldi, descrivendo l'Armeria del palazzo, ribadirà che "sono le sue pareti vestite di quadri dipinti d'ogni maniera"[158].

Antoldi alludeva anche alle numerose "emorragie" avvenute già alla fine del Settecento e nei primissimi anni del XIX secolo, ossia alla dispersione non controllata di parte delle opere già raccolte in palazzo. Oltre alla restituzione di molte pitture a chiese cittadine, di cui si dirà a breve, vi furono delle vendite: sappiamo a esempio che il rapace "consigliere Valestra" (Giuseppe?[159]) nel 1798 tentò di acquistare una pala d'altare già in San Barnaba, rappresentante la *Madonna col Bambino e i santi Sebastiano, Paolo, Antonio Abate, Giovanni Battista e Anna*, "originale della maniera del Correggio". Si tratta di un dipinto – accostabile al mantovano Gian Francesco Tura – che nel 1964 era forse nella collezione di un "V. P. Philip" e di cui si sono in seguito perse le tracce (fig. 3)[160]; ciò significa, nonostante un'iniziale opposizione alla sua alienazione, l'opera uscì dal palazzo.

Il palazzo Nazionale fu d'altronde bersaglio di pressanti preghiere da parte di parroci alla ricerca di materiale con cui arredare le loro chiese ormai spoglie. Di solito il criterio delle richieste era meramente iconografico: una pala con certe dimensioni e rappresentante un determinato santo veniva richiesta per ornare l'altare a questi dedicato[161].

Fig. 3 – Gian Francesco Tura (?), *Madonna col Bambino e santi*, ubicazione sconosciuta.

Il padre filippino don Domenico Bellavite fondò, forse non prima del 1816, un oratorio dedicato a San Francesco di Sales in via Porto[162]. Lo arredò con opere provenienti dalla chiesa dei filippini, ma anche con altre pitture per le quali non è facile trovare un *fil rouge* devozionale o iconografico[163]. I dipinti che un tempo ornavano l'Immacolata Concezione dei filippini si trovavano tutti, attorno al 1800, in palazzo Ducale. Nel 1802 cinque maestose pale d'altare provenienti da quella chiesa andarono ad abbellire il coro del duomo cittadino; il 14 dicembre di quell'anno il canonico Giuseppe Mancini accusò ricevuta del "deposito" per la *Pietà* copia da Alessandro Turchi, il *Transito di san Giuseppe* di Giambettino Cignaroli, l'*Immacolata* di Antonio Balestra, il *San Carlo Borromeo* di Giovanni Antonio Cucchi e la *Natività della Vergine* di Carlo Salis[164]. Due dipinti di Gian Domenico Cignaroli (l'*Annunciazione* e la *Presentazione al Tempio*) giunsero invece, probabilmente nello stesso anno, rispettivamente alle canonichesse lateranensi, già presso l'Annunziata in San Giorgio ma all'epoca ospitate in Santa Teresa, e alle monache della Cantelma, ossia di Santa Maria della Presentazione. Al principio del 1804 don Bellavite chiese, e ottenne, alcuni dipinti conservati in palazzo Ducale, per ornare la ex chiesa dei filippini a lui concessa per la riapertura al culto. Egli ebbe "il quadro rappresentante San Luigi della chiesa un tempo de' gesuiti; quello di San Tommaso e san Pietro Martire una volta appartenente a' domenicani; quello di San Francesco di Sales, due rappresentanti la Natività ed Assunzione di Maria Vergine, il primo nella sagrestia, e gli altri due nella cappella maggiore della detta chiesa de' filippini"[165]. Tentando di ricostruire, almeno in parte, il pristino arredo di quella chiesa, egli ottenne anche che le due pale già menzionate e date alle monache gli fossero rese. Queste le consegnarono al Demanio nel 1804 e di lì a breve le due pitture giunsero a don Bellavite[166].

Le monache ebbero in cambio dal palazzo Ducale tre dipinti, una *Sant'Anna* e altri due aventi la stessa iconografia delle pale restituite (cioè *Annunciazione* e *Presentazione al Tempio*)[167]. Ancora al principio del 1804, la superiora delle monache di San Giorgio chiese che le fossero rese altre tre pitture "rappresentanti la Santissima Passione del nostro Redentore", che tempo addietro, avendo dovuto abbandonare per la guerra il loro monastero nel sobborgo di San Giorgio, avevano

affidato all'arciprete della parrocchiale locale; questi, da parte sua, non avrebbe reso le tele se non su richiesta del Subeconomato[168]. Una nota del 1804 descrive sei dipinti trasferiti "parte nela galleria e parte nell'Anticamera della Prefettura in luogo di quelli stati consegnati al sacerdote Domenico Bellavite per uso della chiesa de' padri filippini"; sei opere di proprietà ormai demaniale, spostate dai depositi nella "galleria dei Quadri" – il principale luogo espositivo del palazzo, noto anche come Galleria Nuova – a colmare quindi i vuoti lasciati dalle pale date al prelato[169].
In un momento successivo, esattamente nel 1808, tre delle quattro pale d'altare di Gian Domenico Cignaroli finirono nella parrocchiale di Castel d'Ario[170]; a don Bellavite rimase, delle quattro pitture dipinte dal veronese per i filippini, la sola *Presentazione al Tempio*.
Nel 1804 due pale d'altare, già concesse in deposito dal palazzo Ducale a Sant'Andrea, passarono nel duomo: si tratta della *Visione di san Giovanni a Patmos*, di Girolamo Bedoli (originariamente in San Giovanni delle Carrette), e dell'*Orazione nell'orto dei Getsemani* attribuibile a Jacopo Bambini e già in Sant'Orsola, che ora fiancheggiano l'altar maggiore nel presbiterio della cattedrale[171].

La chiesa di Sant'Orsola, come si è visto, nel 1786 fu spogliata delle pitture che erano state lì accumulate, ma negli anni a seguire fu nuovamente decorata con tele di gusto neoclassico, forse per le monache salesiane lì ospitate dal 1794. Felice Campi realizzò un ciclo di tre quadri con "gesta di santa Giovanna Francesca Fremit vedova di Kantal, dipinti espressamente per l'altar maggiore della chiesa di Sant'Orsola in Pradella all'occasione di essere venute dalla Francia le Salesiane nel 1794, ad abitare in quel soppresso convento"; in seguito queste tele furono trasferite nell'oratorio di San Francesco di Sales[172]. In Sant'Orsola venne forse collocata allora un'*Educazione della Vergine* di Giovanni Bottani, copia dalla pala del fratello in Sant'Andrea delle Fratte a Roma. La copia è stata trasferita in tempi recenti nella chiesa di Villanova Maiardina[173].
Nel 1820 fu "chiuso e profanato l'oratorio sotto il titolo di s. Girolamo" e il relativo beneficio passò in Sant'Orsola[174]; vi giunse così la pala d'altare, del primo Seicento, tuttora conservata in Sant'Orsola e rappresentante *Cristo in gloria e i santi Girolamo e Francesco da Paola*. Approdarono in Sant'Orsola anche il *San Giovanni Evangelista* riferito a "Motta" e in seguito trasportato nella chiesa di Ognissanti (di cui Sant'Orsola è, dal 1794, sussidiaria)[175], oltre ad alcuni dipinti che un tempo erano in San Niccolò, trasferiti nell'oratorio cittadino di San Girolamo solo nel 1809. Almeno tre di queste pitture furono così destinate a Sant'Orsola e una si trova tuttora in chiesa: è la pala di Felice Campi con un *Miracolo di san Nicola da Bari*[176]. Pare che ai frati camilliani lì subentrati sia stato dato il permesso di celebrare messa in chiesa solo nel 1863, e in quella circostanza essi commissionarono una nuova pala per l'altar maggiore, dipinta da Giuseppe Razzetti e in seguito anch'essa dispersa[177].

5) La dispersione dei dipinti ai primi dell'Ottocento.

La girandola dei dipinti proseguì per tutto il primo decennio e anche oltre. Nel 1803 il parroco di Bagnolo San Vito ottenne dal palazzo Nazionale una pala rappresentante l'*Angelo Custode*, conservata in Santa Caterina a Mantova (allora utilizzata come magazzino demaniale)[178]. Nel 1804 Filippo Saini, parroco di San Barnaba, ottenne due pale d'altare da inserire nel presbiterio al posto di "due quadri grandi, l'uno rappresentante il Martirio di san Barnaba, rovinato ed inservibile, reso tale nella caduta precipitosa che fece all'atto che fu levato nella profanazione succeduta della chiesa medesima; l'altro, con figura di San Filippo, laterale all'altar maggiore, reso esso pur inservibile"[179]. Una *Deposizione di Cristo dalla croce* giunse, nel 1805, ai parrocchiani di Revere[180]; nel 1815 quattro dipinti furono traslati alla chiesetta di Carzaghetto[181]; un *Martirio di sant'Orsola* proveniente dalle Quarantore fu dato in deposito nel 1820 alla chiesa di Sant'Orsola nuovamente aperta al culto[182]. Non sappiamo esattamente quando le quattro tele tardomanieriste già in San Lorenzino e rappresentanti *Storie degli Evangelisti* siano giunte a Pietole[183].
Furono soprattutto alcune chiese parrocchiali ad "arricchirsi" delle opere già poste in templi soppressi. Dopo essere stata spogliata di ben ventidue dipinti nel 1789[184], Sant'Apollonia divenne, negli ultimi anni del Settecento, una sorta di chiesa-museo, con quadri giunti dal Carmine, da San Francesco, da San Zenone, da Santa Maria del Popolo, da San Domenico e forse persino da Santa Marta[185]. Alcune di queste opere erano transitate per il palazzo Ducale: in documentazione del 4 marzo 1800 si fa riferimento alla richiesta di deposito, da parte del parroco della chiesa, di otto quadri provenienti da chiese soppresse ed "esistenti nel palazzo di Corte"[186]. Cinque di quei dipinti furono nella prima metà del XIX secolo "consegnati in casa del signor Martinelli sulla Fiera al numero civico 2165, a titolo di deposito"[187], ma ne ignoro le sorti.
San Maurizio accolse negli stessi anni opere della parrocchiale di San Giacomo, soppressa e dopo poco di-

strutta. L'atto formale di consegna dei beni da una chiesa all'altra, datato 5 maggio 1794, include: "Tre quadri in tela rappresentanti Sant'Anna, l'altro San Giovanni Battista ed il terzo San Luigi", "Un ovato in tela con piccola cornice adorata rappresentante San Nicolò e San Luigi", "Altro quadro senza cornice rappresentante San Michele" e un bassorilievo "rappresentante il Redentore risorto, con contorno scanellato, per il Battesimo" (oggi in San Barnaba, di cui San Maurizio era sussidiaria)[188]; ma occorre ricordare che anche un affresco (la *Madonna col Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano*) oggi in San Maurizio, proviene da San Giacomo.

Nel 1804 le opere fuoriuscite dal palazzo Ducale furono numerose. Oltre ai dipinti concessi a don Bellavite, il 28 aprile una "Santa Margherita da Cortona del Bazani" venne data al parroco di San Barnaba (e si trova oggi in San Maurizio); "il quadro titolare di San Nicolò" fu concesso il 6 maggio al "procuratore de' devoti di San Nicolò"; l'8 maggio una piccola *Annunciazione* "di provenienza dell'ex Camera" giunse "alle monache di San Giorgio in Santa Teresa"; il 17 maggio "la Discesa dello Spirito Santo sopra gli Appostoli", forse il quadro che in origine serviva da pala dell'altar maggiore in Santo Spirito (App. 6, n. 137), venne dato a un fra Luigi da Milano, "presidente de' minori riformati"; il 14 giugno venne destinata alla parrocchia di San Maurizio la pala d'altare rappresentante il "Martirio di san Cristoforo con alla cima san Giacomo Apostolo e Beata Vergine in alto", proveniente dall'oratorio delle Quarantore, e attualmente non rintracciabile[189]. Si ha notizia di questi spostamenti da un relazione, datata 21 ottobre 1807, redatta da Antoldi nel prendere servizio come "Custode" del palazzo al posto di Luigi Rossi, il quale gli consegnava pertanto un elenco dei beni alienati o ceduti, a scarico di un inventario redatto tre anni prima[190]. Credo che da Santa Barbara possa essere giunta in quegli stessi anni a San Maurizio la *Madonna del Rosario con san Luigi Gonzaga e santa Margherita*, che ritengo un'opera di Jacob Denys ritoccata da Pietro Fabbri (al quale spetta l'aggiunta di san Luigi sulla sinistra); credo infatti che la pala sia identificabile con quella dipinta dall'anversano nel 1677 per la basilica di Santa Barbara[191].
Parrebbe anche che, forse prima del 1804, dal palazzo Nazionale sia giunta in San Maurizio una tela che in origine faceva parte di un ciclo realizzato per i Gonzaga: un *Davide che suona l'arpa* attribuibile ad Andrea Motta[192]. Sempre nel 1804 uscirono dal palazzo ancora altri quadri: il 20 giugno un *Salvatore*, un "San Venofrio", un altro *Salvatore* ma di formato ovale e una "Madonna" furono dati in deposito a Giovanni Giuseppe Bonavia[193]. Ignoro se siano transitate per il palazzo Ducale le opere uscite in quegli anni dal duomo di Mantova, come la pala di Teodoro Ghisi – l'*Apparizione di Cristo a santi francescani* – già su un altare del transetto e oggi nel coro della parrocchiale di Malavicina[194].
La diaspora di dipinti da palazzo Ducale segue rotte non sempre ricostruibili. È possibile che una pala d'altare di Giovanni Bottani, già nella chiesa di San Domenico e attestata nel 1803 in palazzo (App. 6, n. 105), sia giunta di lì a breve a Casalmaggiore[195]; una pala di Giuseppe Maria Crespi dipinta nel 1739 per la chiesa dei filippini si trova oggi nella parrocchiale di Commessaggio[196]; una copia della *Cena a casa di Simone* del Veronese (l'originale è a Torino, Galleria Sabauda), che nel 1803 era ancora in palazzo Ducale, dov'era arrivata nel 1716 da Mirandola, scomparve tra il 1806 e il 1810[197]. Sparì in quel lasso di tempo anche un quadro "di braccia 4 largo e 2 alto rappresentante Gesù quando fu presentato a Pilato della Scuola del Rubens", attestato in palazzo dal 1803 e inventariato come opera di provenienza camerale[198]. D'altronde, Antoldi stesso nella trascritta lettera del 1809 lamentava la mancanza di controllo su questa movimentazione di pezzi.
Una richiesta di quadri da parte del Demanio nel 1807 venne rifiutata dal "signor Intendente" del palazzo, il quale dovette poi inviare, nel 1810 e per motivi che mi sfuggono, all'"arcivescovo di Ravenna" un "inventario generale e stima di tutte le supellettili sacre di questo R. Palazzo"[199].
Cercare un senso in questa convulsa movimentazione mi sembra impossibile. Sarebbe estremamente utile una mappatura completa degli spostamenti delle opere, ma molto è ancora da fare in proposito. Non esistono, o non sono stato capace di trovarli, registri del palazzo Ducale d'entrata e uscita come quelli che furono tenuti con una certa precisione nella Pinacoteca di Brera e che danno conto dei depositi esterni come dell'arrivo di opere[200]. Carlo d'Arco tentò, alla metà dell'Ottocento, di fare il punto della situazione sulla recente dispersione del patrimonio cittadino; in due manoscritti provò ad "aggiornare" la collocazione delle pitture descritte da Cadioli nel 1763, con un riscontro utile ma estremamente limitato[201]. Carlo d'Arco nacque nel 1799: troppo tardi per essere un testimone diretto delle vicende delle soppressioni; coloro che avrebbero potuto lasciarci una testimonianza di prima mano, come i Coddè o i Volta, purtroppo non sembrano aver messo nulla per iscritto[202]. I decenni a cavallo tra XVIII e XIX secolo hanno lasciato un segno indelebile sul patrimonio artistico locale, mescolando-

lo, disperdendolo, distruggendolo, con un risultato paragonabile a quello del tristemente famoso sacco del 1630.

La dispersione del patrimonio si legò anche agli interessi economici di numerosi mercanti e artisti che succhiarono i tesori dalle chiese per riversarli su piazze più vivaci di quella mantovana: Verona, Venezia e Milano in particolare. Lo stesso conte Carlo d'Arco, che in età matura fu fortemente impegnato nella tutela del patrimonio artistico cittadino, fu in gioventù un collezionista e non disdegnò la compravendita di opere d'arte. Dal suo ricco carteggio emergono molte frasi che fanno balenare l'entità di queste dispersioni: l'11 novembre 1825 gli scriveva per esempio Antonio Casiglieri (il poeta dilettante noto come "Parrucchiere del Mincio") che "Don Caleffi di Santa Apollonia è partito da 3 settimane per vender quadri a Venezia e ne prese seco anche per conto del ex frate Cami"[203].
Sono molti i personaggi – Coriolano Borali, Paolino "Gommarabica", Antonio Casiglieri, Gaetano Ratti, Sigismondo Belluti, Agostino Comerio tra gli altri – che hanno responsabilità (tutt'altro che precise, al momento) nell'emorragia di opere d'arte dalla città; il problema del mercato artistico a Mantova nel primo Ottocento è importante quanto ignorato. Il rilievo del fenomeno si desume da lettere come quella scritta da Antonio Ruggeri a d'Arco il 23 maggio 1820, da cui stralcio il seguente passo: "Il nostro Borali [...] ha già comperati cinque buoni antichi mantegneschi destinati per Milano"[204].
Non mancano truffe e sberleffi, in un clima da *Amici miei*. Ancora Casiglieri scrive a d'Arco l'11 novembre 1825, a proposito di un acquisto del conte Francesco Rizzini (proprietario anche del cat. 166):

> "Borali l'altro giorno vendette un cerottone di traverso con figure molte al vero rappresentante una Deposizione nel sepolcro. Chi lo voleva Carpaccio, chi Mantegna, chi Duccio di Boninsegna e chi un vero cerotto rancido e crudele: si crede a tempera ed ogni figura in atto piangente mostra i denti quasi mastini digrignanti"[205].

Nel 1807 Andrea Appiani venne nel palazzo Ducale per redigere una lista di pitture meritevoli d'essere trasportate a Brera, dove un museo di respiro nazionale era in via di realizzazione. L'esito del sopralluogo fu una *Nota de' quadri esistenti nel Dipartimento del Mincio, che il signor commissario di Belle Arti ha ripetuti* [*sic*] *degni d'esser collocati nella Reale galleria di Brera*, che include ventuno titoli (considerando un'unica opera i due "rottoli del Rubens", della pala della Trinità)[206]. Inizialmente l'elenco di Appiani non sortì un trasporto di opere a Milano, anche per una furba resistenza da parte mantovana a questa ulteriore sottrazione: come Gaetano Buganza scriveva a Saverio Bettinelli, seppure in altro contesto, "nel Dipartimento del Mincio non sono tutti Mincioni"[207].
In seguito, per concretizzare questo trasferimento fu impiegato il pittore Felice Campi, che ne chiese adeguata remunerazione nel 1810, facendo anche presente che avanzava credito per

> "la stima dei quadri delle monache di Sant'Agostino trasportati nel locale del Demanio suddetto, oltre ad altre due stime di diversi quadri tra i quali gran parte di queli di San Carlo eseguite di qualche tempo, come pure le visite fatte a San Napoleone e nel Imperial Palazzo di Corte unitamente al signor Direttore sudetto per incontrare i quadri notatti per la spedizione a Milano"[208].

Dalla "Prefettura del Mincio" arrivarono a Brera allo scadere del 1810 tre tele del Malosso di provenienza viadanese: una di esse, un *Miracolo di san Diego*, si trova ora a Brusuglio[209]; nel marzo del 1811 giunsero a Milano due dipinti da Casalmaggiore: una *Pietà con la Maddalena* del Moncalvo destinata nel 1821 alla chiesa di Golasecca e un *Martirio di san Lorenzo* inviato nel 1815 a Casalmorano[210].
Appiani tornò a Mantova il 2 aprile 1811, in compagnia di Ignazio Fumagalli (segretario aggiunto dell'Accademia di Brera), per sollecitare la consegna di alcuni pezzi dal palazzo Ducale[211].
Questo secondo viaggio sortì gli effetti desiderati: l'11 aprile sei dipinti partirono per Milano; una nota stesa il giorno seguente da Antoldi li descrive con una certa precisione[212]. Sono ancora nel museo milanese il *San Bernardino da Siena* mantegnesco, i *Santi Francesco e Ludovico da Tolosa che sorreggono il trigramma di Cristo* di Francesco Bonsignori e l'*Annunciazione* di Francesco Francia[213], tutt'e tre provenienti dalla chiesa di San Francesco in Mantova. Due dipinti ritenuti nel 1811 della "scuola di Giulio Romano" e provenienti da un oratorio dello stesso palazzo Ducale giunsero a Brera ma furono nel 1847 concessi in deposito alla parrocchiale di Paderno Dugnano. La *Natività* e la *Resurrezione di Cristo*, assegnate solitamente a Lorenzo Costa il Giovane o alla sua scuola, ma piuttosto riferibili a Ippolito Andreasi, detto l'Andreasino, facevano serie con la *Trasfigurazione* attribuita a Teodoro Ghisi e rimasta in palazzo Ducale (cat. 221). Il sesto quadro emigrato a Milano era una *Madonna col Bambino in gloria tra i santi Agostino e Girolamo*, di Rinaldo Mantovano; il dipinto, lodato dallo stesso Vasari quando era nella chiesa mantovana di Sant'Agnese, fu dato da Brera in de-

posito nel 1881 alla parrocchiale di Vermezzo e in seguito se ne sono perse le tracce; rimane a sua testimonianza solo una stampa ottocentesca (fig. 4)[214].
Nel 1822 e nel 1824 la Pinacoteca milanese tornò alla carica, senza però ottenere nulla[215]. L'elenco del 9 ottobre 1822 è praticamente analogo a quello del 1807[216]. Vi compare ancora (e ripetuto due volte!) il *San Bernardino* mantegnesco, pervenuto a Brera già undici anni prima; spia del fatto che il nuovo elenco non sortì da un sopralluogo.
L'8 febbraio 1824 venne presentata un'ultima *Nota de' quadri dipinti in tela che il Commissario di belle arti signor Appiani riputò degni di essere nella Reale galleria di Brera, e che vennero depositati nel palazzo Reale di Mantova*; l'elenco è simile ma non identico a quello di due anni prima[217]. Sono omessi dai desiderata due dipinti attribuiti al Bassano e precedentemente citati (uno va riconosciuto nel cat. 398), il *San Bernardino* mantegnesco e i due "rotoli" di Rubens, per i quali, in anni precedenti, l'Amministrazione mantovana aveva opposto una fiera resistenza[218]. Nessuno dei dipinti chiesti negli anni Venti fu consegnato a Brera.

Fig. 4 – Francesco Clerici (su disegno di Antonio De Antoni), dalla pala di Rinaldo Mantovano, incisione (1833). Milano, Civica Raccolta "Achille Bertarelli", vol. X-27 tav. 85 (1853).

6) Le raccolte dell'Accademia Virgiliana.

Lasciamo da parte i quadri ammassati nel palazzo Nazionale e la loro confusa gestione, causa di sicuro mal di testa, per occuparci dell'Accademia Virgiliana, dove invece le opere erano esposte secondo criteri didattici: materia di studio per gli allievi dell'Accademia di Belle Arti e oggetto di ammirazione dei viaggiatori. Come si è visto, è probabile che il patrimonio raccolto nel Regio Ginnasio a seguito delle soppressioni giuseppine sia stato trasferito nel palazzo Accademico tra il 1793 e il 1799. La prima menzione a stampa di opere conservate in Accademia, per quanto estremamente sommaria, è del 1816: sono le brevi note scritte da Luigi Antoldi nella sua *Guida pel forestiere*. In seguito anche Susani e gli altri autori di guide cittadine dedicarono alcune righe all'importante raccolta, che allora era naturalmente di proprietà statale. Nel 1803, in una *Distinta dei locali* dell'Accademia Virgiliana, si accennava alla presenza di "Quadri n. 128, otto de' quali patiti" conservati nella "stanza per la scuola d'ornato"[219]. I quadri del Regio Ginnasio già da alcuni anni – ma da quando, esattamente, non si sa – erano stati trasferiti lì. Nel 1810 venne steso un nuovo elenco di dipinti raccolti tra il palazzo Accademico e il Regio Ginnasio, nel quale sono descritti ottantacinque pezzi[220]. Vi sono quindi molti dipinti in meno di quelli genericamente enumerati nel 1803. Ciò trova forse spiegazione in una lettera del 16 dicembre 1810 del "Fiorio segretario" a Girolamo Murari Dalla Corte, prefetto dell'Accademia, relativa proprio alla redazione del documento di quell'anno[221]. Fiorio riteneva infatti che "non abbiano da essere compresi nel detto catalogo quei quadri di qualunque provenienza, i quali esistono presso questa Direzione [del Demanio], sia di ragione del Demanio, sia della Cassa d'Ammortizzazione": questi dipinti furono descritti, pare, in un diverso catalogo inviato alla stessa Prefettura dell'Accademia il precedente 6 ottobre.
L'inventario (App. 8) è firmato il 17 dicembre 1810 da Felice Campi e coincide solo in parte con l'elenco di Giovanni Bottani del 1786; erano sopraggiunte, nel frattempo, donazioni e forse anche altre opere provenienti da chiese soppresse. Campi segnalò in questo documento la provenienza dei singoli pezzi, fornendo quindi dati importanti, per quanto non sempre precisi. Messe al vaglio, le sue informazioni sono a volte inattendibili e vanno accolte *cum grano salis*; è giusto rammentare – a sua discolpa – che i dipinti oggetto dell'inventario erano stati raccolti in Sant'Orsola attorno al 1782, quasi trenta anni prima della redazione del documento che stiamo considerando.
Il confronto tra gli elenchi del 1786 e del 1810 rivela

anche la scomparsa di alcune opere d'arte. È noto che il *Martirio di sant'Orsola* di Ludovico Carracci, già pala d'altare in Sant'Orsola e considerato "das bedeutendste Stück" dell'Accademia[222], fu oggetto di illecite attenzioni. Già nel 1796 Nicola Bartoccini, professore di chimica del Regio Liceo, desiderava acquistare l'opera[223], la quale fu illegalmente venduta nel 1809. Furono inquisiti tre rappresentanti dell'Accademia, Pasquale Coddè, Ildefonso Valdastri e Giovanni Bellavite, ma la pala è a tutt'oggi dispersa[224]. Tra le altre opere scomparse in quel quarto di secolo sono "Due quadri con un Angelo per ciascheduno con scudo in mano, cui è un stema", due *Deposizioni* (di cui una è possibile fosse opera di Carlo Bononi[225]), un "quadro d'una Madonna col Bambino in piedi e due pellegrini, cioè Maria Vergine col Bambino in piedi e un pellegrino ed una pellegrina che stano genuflessi: sono figure intiere grandi al naturale" (verosimilmente copia dalla *Madonna dei pellegrini* del Caravaggio[226]), un "San Giacomo. Figura in piedi grande al naturale, vestita da pellegrino" e un "San Francesco che incorona e veste santa Chiara del suo ordine. Figure naturali" di fra' Semplice da Verona (ora a Grenoble, Musée des Beaux-Arts, inv. MG 8), che probabilmente era in origine nella chiesa delle cappuccine dell'Immacolata Concezione[227]. S'involarono anche alcune tele di Lucrina Fetti, una delle quali, rappresentante *Santa Barbara*, a lungo a Roma in collezione Strinati ma ora in una raccolta privata nel Mantovano. Insomma, furono disperse alcune tra le opere più importanti raccolte con le soppressioni teresiane.

Nell'inventario del 1810 sono ottantacinque i dipinti conservati nell'Accademia, tra cui alcuni giunti grazie a donazioni: meritano d'essere ricordati i tre ritratti che il marchese Ferrante Agnelli lasciò all'istituzione nel 1792 (cat. 555-557) e soprattutto i dodici *Apostoli* di Domenico Fetti, ceduti in cambio d'una modesta pensione dal pittore Giuseppe Bongiovanni, che li aveva raccolti a Viadana (cat. 353-364). Questo documento del 1810 dà molte informazioni in più rispetto al sommario elenco del 1786: fornisce le dimensioni di tutti i quadri (il che è fondamentale per la loro identificazione), ne suggerisce la provenienza e talvolta ne svela l'autore.
La raccolta dell'Accademia Virgiliana si arricchì ancora negli anni a seguire. Il successivo elenco dei dipinti lì conservati, datato 1827, mostra infatti una situazione nuovamente mutata. Questo inventario, concluso in verità il 15 gennaio 1828, venne approntato da Carlo d'Arco e Fermo Lanzoni su coordinamento di Michele Cantoni[228]. Alcuni dipinti mancavano mentre altri si erano aggiunti, forse in seguito a donazioni delle quali non sembra rimanere traccia archivistica. Scomparvero due tele che forse erano anticamente in Sant'Agnese: "Un quadro in tela rappresentante la Beata Vergine Concetta, di una sola figura di autore moderno di cattiva maniera, alto braccia 5½, larghezza braccia 3" e "Un quadro rappresentante la Beata Vergine in piedi con sotto alcuni angioletti di autor moderno di cattiva maniera, alto braccia 6½ e largo braccia 3½". Significative sono le acquisizioni. Nel 1827 troviamo infatti menzionate per la prima volta due tavolette a fondo oro rappresentanti *San Benedetto* e *Santa Scolastica* (cat. 54-55), di ignota provenienza, e qualche altra opera di minore importanza.
Non sono stato in grado di rintracciare un successivo inventario del 1847, di cui si ha notizia in carte d'archivio e che venne approntato dal pittore Giuseppe Razzetti, coadiuvato da alcuni "volontari" esperti in determinati settori, come Gaetano Susani per la pittura, Giuseppe Biaggi per l'incisione o un certo canonico Ugolini per i libri[229].

7) Le raccolte in palazzo Ducale: ulteriori dispersioni.

Raccontando le vicende dell'Accademia Virgiliana, ho accennato alla vendita illegale di alcuni quadri, tra i quali il perduto *Martirio di sant'Orsola* di Ludovico Carracci costituisce senz'altro il caso più eclatante. Contemporaneamente il Demanio stesso tentò di alienare molte altre opere; per esempio il 31 marzo 1807 venne approntata una *Descrizione degli effetti mobili da esporre in vendita*, relativi a vari beni provenienti dalle chiese francescane di Mantova[230]. Tra questi vi erano diciotto dipinti già della chiesa di San Francesco e ben ventiquattro dei "Riformati di Santo Spirito in San Carlo", tra cui i "Quattordici quadri mezzani del Bazzani con cornice colorata, rappresentanti le Stazioni della *Via Crucis* con sue picciole croci e cartelli", già consegnati al parroco di San Barnaba, ma resi disponibili per un'eventuale vendita poi non avvenuta (i quadretti, un vero rebus attributivo, si trovano tuttora in San Barnaba)[231]. L'elenco include anche una *Santa Margherita da Cortona*, opera di Bazzani dipinta per la chiesa di Santo Spirito, conservata nei secoli XIX e XX in palazzo Cavriani e recentemente riemersa sul mercato antiquario; ora appartiene alla Fondazione Banca Agricola Mantovana[232].
Anche l'anno successivo fu effettuata una vendita. In questo caso abbiamo la lista degli acquirenti di ogni singola opera, la cui descrizione è tuttavia generica[233]. Sappiamo però che l'11 ottobre 1808 Luigi Susani comprò per 12,79 lire "Un quadro grande rappresentante

San Ludovico di provenienza de' francescani di Mantova", che credo identificabile con la pala di Francesco Borgani ora nel Museo di Castelvecchio (inv. 5731-1B2329). Il notaio Giovan Luca Chinali acquistò quattro giorni dopo "Tre quadri grandi, ossiano pale d'altare compresa una cornice grande, il tutto vecchio e logoro, di provenienza de' francescani di Mantova, nonché un altro quadro grande di pochissimo preggio rappresentante diverse vivande il quale trovavasi apeso ad una parete nell'anticamera di questa Direzione, pel convenuto prezzo di lire 27,63"; il 29 ottobre Orazio Contro ebbe per 5,37 lire "Diversi quadri vecchi, logori e tutti sdrusciti i quali esistevano nel granaio di questa Direzione", mentre due giorni dopo Giuseppe Basalia per 32,24 lire comprò "Cinque quadri vecchi provenienti dalli francescani di Mantova" e del legname; infine il 5 novembre Primo Formentoni acquistò "Due quadri vecchi e logori che esistevano altra volta sul grannaio del locale di Santa Catterina sotto la custodia del signor Giovanni Bellini, ed ora su questo grannaio, per lire 3,7". Non sarà inutile ricordare che proprio nel 1808 il Ministero per il Culto vietava con una lettera circolare l'alienazione di opere d'arte dalle chiese senza preventiva autorizzazione[234].

Nel 1814 Mantova tornava sotto gli Asburgo e ci sarebbe rimasta sino al 1866, data dell'annessione al Regno d'Italia. Ulteriori e ingenti dispersioni del patrimonio accumulato in palazzo Ducale avvennero anche in quel cinquantennio. Nel 1822 si trova riferimento a una possibile fuoriuscita di opere, che non sembra tuttavia confermata da altra documentazione nota. Venne chiesto all'Ispettorato Demaniale di Mantova, il 23 agosto, un "inventario di tutti i quadri ed oggetti d'arte pervenuti alla Cassa d'Ammortizzazione da Corpi e Stabilimenti soppressi, e stati venduti o ceduti gratuitamente a stabilimenti, o particolari, od anche spediti alla galleria de' Quadri in Vienna"[235]. Trattandosi tuttavia di una lettera circolare, nulla ci autorizza a credere che in anni anteriori a quella data opere del palazzo Ducale siano state effettivamente inviate a Vienna, per quanto la possibilità non si possa escludere.
La considerazione del patrimonio conservato nel palazzo Ducale non era delle più alte e anche chi venne chiamato a gestirne le raccolte, non volle adeguatamente tutelarle e non seppe comprenderne il valore. Nel 1831 un certo Weingarten, in vista di un nuovo inventario dei beni mobili del palazzo, scrisse che "essendo i quadri esistenti nei Palazzi di Corte copie di non insigne pregio, possono per la loro stima bastare le cognizioni del perito stimatore dei mobili" e che quindi non era necessario l'intervento di uno specialista (un artista) per inventariare le pitture[236]. Chissà quante informazioni utili un esperto avrebbe potuto darci, a confronto delle scialbe descrizioni inventariali offerte dai registri dell'epoca.

Le collezioni del palazzo Ducale nel corso dell'Ottocento si possono quantificare e studiare grazie agli inventari che tuttora si conservano presso la Soprintendenza di Mantova. In questi registri è anche segnalato lo "scarico" delle opere uscite dal palazzo, cosicché risulta assai più agevole che per gli anni anteriori seguire le vicende del patrimonio lì depositato. I volumi coprono un arco cronologico piuttosto ampio: il primo registro è del 1787. Esso presenta quindi la pinacoteca del palazzo come era prima dell'arrivo delle opere a seguito delle soppressioni napoleoniche. Non è da escludere che altre opere siano giunte o transitate per il palazzo prima delle soppressioni napoleoniche del 1798, dato che il 29 maggio 1790 Louise von Göchhausen, nella galleria prossima alla sala di Troia (probabilmente la galleria dei Mesi, oppure quella della Mostra), vedeva "eine Copie nach Guido aus den Kinder Mord eine Frau die ihr Kind im Mandel hält, es sach in der Ferne so gut [aus] daß mans für einen Raphael oder Mantegna hielt"; si tratta apparentemente di una copia della *Strage degli Innocenti* di Guido Reni (Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. 439) della quale non vi sono ulteriori tracce[237].
Ho già presentato diffusamente gli elenchi del 1803, del 1804 e del 1806, reperiti presso gli archivi statali di Mantova e Milano; il registro successivo conservato in palazzo Ducale si data al 1810 e ci mostra la situazione normalizzatasi dopo le convulse vicende sin qui descritte. L'inventario del 1810 venne sottoscritto da "Gaetano Lorenzini custode di detto Reale Palazzo" e le informazioni sui quadri sono solitamente limitate a generiche descrizioni iconografiche, prive anche delle misure; alle opere non fu nemmeno attribuito un numero d'inventario. Il registro venne firmato da una serie di "esperti", cioè periti chiamati ad attribuire un valore economico alle opere, ma – tra falegnami e tagliapietre – nessuno era competente di pittura.
Il volume successivo è del 1812 e per la prima volta assegna un numero d'inventario a tutti i beni mobili conservati in palazzo; non riporta però le misure dei quadri e talvolta attribuisce a interi gruppi di opere un singolo numero: al n. 1142 corrispondono "15 quadri grandi rappresentanti trati di storie sacre e profane, d'ignoti autori", al 1144 "22 palle d'altare rappresentanti diversi Santi, e Sante" e al 1145 ben "140 quadri picioli rappresentanti diversi ritrati, santi etc. d'ignoto autore". Indicazioni di scarsa utilità, al di là del mero

dato numerico. L'inventario è cofirmato dal "delegato speciale dell'Intendenza generale dei Beni della Corona, Bertolazzi", dall'agente Antoldi e dal custode Lorenzini.
Il volume è seguito da inventari del 1814 (riscontrato nel 1818 e ancora firmato da Lorenzini), del 1828, del 1842, del 1860 e del 1875. Fino ad alcuni anni fa la documentazione d'archivio relativa alla gestione del palazzo Ducale in epoca post-gonzaghesca si conservava quasi interamente presso gli uffici della Soprintendenza. Dal 1976 è iniziato il deposito delle carte presso l'Archivio di Stato di Mantova, dove il materiale, opportunamente ordinato e reso consultabile a partire dal 1983, costituisce il fondo denominato Scalcheria. Sono rimasti esclusi dal versamento i registri inventariali suddetti e tre filze di materiale settecentesco, tuttora conservate presso la Soprintendenza e inclusive, a esempio, della documentazione relativa all'arrivo (1716) delle opere dalla reggia dei Pico di Mirandola. Il fondo della Scalcheria costituisce una straordinaria miniera di informazioni sulla vita del palazzo Ducale e delle sue collezioni, ed è pertanto largamente adoperato in questo lavoro.

Nel 1834 il sacerdote don Luigi Visentini, che officiava nella "chiesa" interna al Regio Ginnasio, chiese all'Ispettore della Scalcheria del palazzo alcuni non meglio specificati quadri coi quali ornare quell'oratorio[238]. È probabile che la vicenda abbia avuto esito solo una dozzina di anni dopo. Nel 1846 infatti quattro pale d'altare demaniali vennero concesse in deposito al Regio Ginnasio: una di Giorgio Anselmi, una di Jacopo Borbone, una dello Schivenoglia e quella raffigurante le *Sante Anna ed Elisabetta* (cat. 342, 461, 499 e 549) andarono a ornare la nuova cappella del palazzo degli Studi[239].

Nel 1846 il "signor professor Sabatelli", cioè Luigi Sabatelli, giunse da Milano per approntare un elenco delle pitture alienabili e ne elencò ben centoquarantacinque[240]. Questo elenco incluse tanto opere già costituenti l'arredo fisso del palazzo Ducale, quanto dipinti raccolti con le soppressioni: una netta distinzione tra le due categorie forse non era più possibile. Il Dipartimento delle Finanze tentò nel 1847 di venderli a Mantova, ma l'asta andò deserta: un fatto indicativo della scarsa considerazione goduta dalle opere conservate in palazzo Ducale così come dell'inerzia dei collezionisti locali verso la metà del secolo. Tra quelli messi all'asta erano alcuni dipinti di notevole pregio artistico; il bando elenca infatti alcuni dei grandi teleri provenienti dalla reggia dei Pico: opere però di dimensioni troppo grandi (alcune tele erano larghe anche sei o otto metri) per allettare un privato[241]. Visti i deludenti risultati dell'asta, passarono alcuni anni prima che ve ne fosse una seconda. Nel 1853 tutti e centoquarantacinque i dipinti furono inviati a Milano per essere alienati dall'Accademia delle Belle Arti di Brera[242]. Lì si persero le tracce di queste opere, due sole delle quali, non a caso quelle rinascimentali, sono oggi note e identificabili con sicurezza[243]. Una copia dell'elenco dei quadri venduti, conservata presso l'Archivio dell'Accademia di Brera, è annotata con alcuni nomi di acquirenti, pochissimi in verità, come si vede nella trascrizione qui riportata (App. 10).

Rari furono nell'Ottocento i riferimenti nella letteratura odeporica, ma anche negli studi scientificamente più approfonditi, a dipinti conservati nel palazzo Nazionale, mentre le opere esposte nell'Accademia Virgiliana e nella biblioteca godettero di una qualche costante fortuna critica. Alcuni studiosi stranieri giunsero a Mantova nel corso del XIX secolo alla ricerca di opere da acquisire per i loro musei. È il caso di Gustav Waagen, che transitò per Mantova attorno al 1843 e ordinò all'estrattista bresciano Giambattista Speri lo strappo di un affresco – *Diana e Callisto* – dal palazzo Nonio[244]. Una foto dell'opera, giunta effettivamente a Berlino e passata nel 1934 all'Università di Bonn ma oggi purtroppo dispersa, è stata recentemente pubblicata da Contini, che l'ha attribuita a Lorenzo Costa il Giovane, con una contestualizzazione stilistica e cronologica molto precisa[245].
Otto Mündler, giunto in città nel dicembre 1857, fu uno dei pochi a prendere appunti sulle collezioni del palazzo Ducale: "In the gallery of the Palazzo Imperiale I found some pictures, badly placed & little thought of, which I was not in time to examine, but which may not unlikely furnish a clue to the knowledge of such artists as: Ippolito Andreasi; Lor° Costa junior; Rinaldo Mantovano; Lionbruno etc."[246]. Charles Eastlake lasciò annotazioni, alla data 1854, sulla Camera degli Sposi e sulla Scalcheria, che si riteneva allora affrescata da Giulio Romano, ma non sulle collezioni[247]. In una lettera priva di data ma forse degli anni Cinquanta, Gaetano Giordani a Carlo d'Arco scriveva di "una abbandonata quadreria" nel palazzo Ducale[248]. Oltre a qualche studioso locale, come Intra, il solo Giovan Battista Cavalcaselle sembra sia riuscito a trarre qualche giovamento per i suoi studi dalla galleria del palazzo (vedi cat. 125). In qualità di funzionario statale, egli venne in più d'una occasione a Mantova, negli anni Settanta, nel palazzo già Ducale, per dirigere alcuni restauri, come quelli dei camerini di Isabella d'Este e delle pitture di

Mantegna nella Camera degli Sposi[249]. Tra il 28 e il 30 gennaio 1876 anche Giovanni Morelli poté visitare in più occasioni il palazzo, assieme a Luigi Cavenaghi, ma purtroppo non sembra averne lasciato una memoria scritta[250]. Alcuni decenni più tardi fu la volta di Bernard Berenson, transitato per Mantova nel 1898 in compagnia di Herbert Horne[251]; anche lo studioso di origine lituana avrebbe tratto profitto da queste visite, per i suoi celebri *Indici*.
Proprio questo isolamento dal circuito dei visitatori e degli studiosi credo possa aver incoraggiato l'accennata vendita, alla metà del secolo, di un importante numero di dipinti del palazzo Ducale.

Ho già sottolineato che di contro la biblioteca – comunale dal 1881 – godette di una vita culturale abbastanza vivace, nella prima metà dell'Ottocento. È raro che le guide locali o straniere non si soffermino a ricordare la presenza, lì dentro, di due capolavori: i resti della pala della Trinità di Rubens e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Fetti. Verso la biblioteca confluirono importanti legati. Leopoldo Camillo Volta per testamento le lasciò – oltre alla sua raccolta di manoscritti e libri, o il ricavato dalla loro vendita – un'interessante collezione iconografica di ritratti di scrittori mantovani[252]. Questa passò però al fratello don Giovanni Serafino, che l'accrebbe fino a quarantanove unità e nel 1824 la donò alla biblioteca[253].

8) Il Museo Patrio, poi Civico.

Rispetto alle vicende del palazzo Ducale, che in qualità di quadreria ottocentesca è stato decisamente negletto, la storia del Museo Patrio si avvantaggia di buoni studi[254]. Alla base di questa istituzione c'è l'operato del conte Carlo d'Arco, che più volte ho menzionato e che fu una figura di grande rilievo nel panorama culturale dell'Ottocento mantovano. Fu tra i fondatori e promotori di una Commissione cittadina, nominata nel 1833 e incaricata di occuparsi della tutela del patrimonio artistico cittadino; ma già l'anno prima in verità l'Imperial Regia Delegazione chiedeva al conte, al marchese Francesco Maria Ippoliti di Gazoldo e all'ingegnere Paolo Pianzola un sopralluogo a fini di tutela. Nel 1834 i tre domandarono gli strumenti per poter operare efficientemente: il libero accesso a chiese e monumenti soppressi, l'emanazione di norme per la tutela degli oggetti ritrovati nell'ambito di lavori urbani, l'esposizione separata dei reperti tra archeologici e non, e infine lo stanziamento di 400 lire annue per le spese di trasporto e collocazione dei materiali[255]. L'attività di "tutela" in cui d'Arco e altri s'impegnarono includeva anche il valutare l'opportunità di concedere "estradizione" a quadri di privati, in ossequio alla Notificazione Governativa del 17 febbraio 1819 (art. 5) che limitava l'esportazione di opere d'arte[256].
Nei primi cinque anni di vita la Commissione riuscì a garantirsi la custodia di non più di quattro iscrizioni marmoree, "raccolte e collocate in un magazzino municipale"[257]. L'iniziativa gettò tuttavia le basi per la nascita, nel 1852, del Museo Patrio, in seguito denominato Museo Civico. Il mutato nome, per quanto sia attestato da uno scritto di Portioli del 1866, compare già nel 1865 e apparentemente non può essere quindi legato all'ingresso di Mantova – proprio nel 1866 – nel Regno d'Italia[258].
Il Museo Patrio/Civico fu ospitato sin da principio nel palazzo Accademico, trovandosi così a fianco dell'Accademia Virgiliana e delle sue pregevoli raccolte di pittura. Sostanzialmente diverso era però il materiale di cui il Museo Patrio disponeva. Andarono a formarne l'ossatura non pale d'altare provenienti dalle soppressioni, ma soprattutto affreschi recuperati attraverso strappi e distacchi a fini conservativi, nonché donazioni di privati. Alcune delle opere confluite nel Museo Patrio erano entrate in collezioni private all'epoca delle soppressioni, ma la maggior parte vennero incamerate in seguito ad azioni di tutela. Il Museo Patrio si configurava quindi non come un raccoglitore di capolavori, ma come un istituto il cui precursore intento era quello di illustrare l'arte e la cultura locali, anche nei suoi aspetti meno clamorosi.
Affreschi medievali e rinascimentali furono asportati da chiese e abitazioni private nel corso degli anni Cinquanta: è il caso di due preziosissime *Madonne col Bambino* degli inizi del Trecento (cat. 5 e 6) che un tempo si trovavano nella chiesa di San Francesco e che furono cedute dal Genio Militare[259]. Gli interventi estrattivi continuarono con un certo ritmo fino al 1870 circa, quando numerosi brandelli di affresco vennero salvati dalla demolizione della chiesa gotica di Sant'Antonio Abate, spianata per costruire il Macello Comunale (trasformato in biblioteca e mediateca nel 1998; la sua utenza è rimasta bovina)[260].
Lo stesso Carlo d'Arco (fig. 5), anima della Commissione sin dagli anni Trenta, contribuì in prima persona alla nascita e alla crescita del Museo (del quale fu il primo direttore) donando due dipinti rinascimentali da lui raccolti (cat. 75 e 88); il suo esempio venne seguito da altri collezionisti non privi di amor patrio e senso civico. Vi furono donazioni soprattutto nel settore della numismatica e dell'epigrafia, ma entrarono nel Museo anche alcuni dipinti: Gaetano Susani, studioso e colle-

Fig. 5 – Pasquale Miglioretti, busto di Carlo d'Arco (1873), Mantova, Municipio.

zionista di antichità patrie, donò il già menzionato *Martirio di san Lorenzo* proveniente, sembra, da Sant'Andrea (cat. 375).
Susani morì nel 1854. La sua galleria, sulla quale abbiamo solo sintetici cenni, tra gli altri, di Valéry e di d'Arco, includeva dipinti che oggi si trovano al Metropolitan Museum of Art di New York o al Poldi Pezzoli di Milano[261]. Nel febbraio del 1857 le sorelle Susani, Carolina e Beatrice del fu Gaetano, proposero al Municipio l'acquisto della paterna quadreria, ma la transazione non ebbe luogo[262]; l'annuncio della vendita della collezione, apparso sui giornali, attrasse a Mantova almeno due insigni studiosi: Charles Eastlake e Otto Mündler, il quale tuttavia giudicò che tra i 700 quadri della raccolta "There is scarcely one picture worth noticing"[263].

Alla Commissione di Tutela fu affidata, in larga misura, la cura delle opere d'arte della città nel corso dell'Ottocento. Eppure anche il Comune di Mantova ebbe responsabilità nella dispersione del patrimonio artistico locale. Basti pensare alla vicenda relativa alla scoperta delle pitture gotiche nella cappella bonacolsiana del palazzo noto come Acerbi-Cadenazzi, allo strappo di alcuni di questi affreschi, al tentativo di vendita all'Amministrazione Comunale, al seguente diniego di questa e, triste epilogo, alla loro dispersione. Si tratta di una storia già ben raccontata ma che ha privato le collezioni pubbliche di una testimonianza fondamentale della pittura giottesca del primo Trecento[264]. L'acquisto venne caldeggiato tanto dal conte d'Arco quanto dal suo successore alla guida del Museo Patrio, il canonico Attilio Portioli, direttore dal 1865 al 1873[265]. Nonostante gli sforzi della comunità erudita, l'Amministrazione municipale nel 1870 lasciò uscire di città vari frammenti di strappo (dei quali il fotografo veneziano Naya trasse alcune riproduzioni fotografiche, sinora non rintracciate[266]).
Tra d'Arco e Portioli correva una notevole differenza; Gregorovius vide nel 1871 Carlo d'Arco "In einem wüsten, kalten Zimmer unter Büchern und Schriften fand ich einen hochbetagten Mann sitzen, halberblindet, den Krebs im Gesicht, das klägliche Jammerbild menschlicher Leiden. Mit tiefer Betrübnis beobachtete ich diesen um die Geschichte Mantuas, namentlich die seiner Gemeindeverfassung, hochverdienten Greis. Noch am Rande des Grabes und auf der Folter seiner Schmerzen setzt er seine vaterländischen Studien fort"[267]. Del Portioli ricordo invece il giudizio, forse un po' inclemente, di Adolfo Venturi che lo definì "quel cronista, talvolta cantastorie"[268].

9) Il passaggio al Comune di Mantova del palazzo Accademico e della biblioteca Comunale.

Nonostante la perdita degli affreschi trecenteschi e la deprecabile demolizione di Sant'Antonio (ma, in seguito, di quanti altri monumenti cittadini!), il Comune acquisì nel giro di un ventennio, tra il 1862 e il 1881, due nuclei fondamentali delle raccolte artistiche mantovane. Questa operazione accrebbe in maniera esponenziale il materiale sino ad allora accumulato nel Museo Civico, che al 1860 possedeva solamente dodici pitture, anche se di una certa importanza.
Il 7 giugno 1862 il Municipio divenne proprietario dell'intero palazzo dell'Accademia con le sue collezioni. Il rogito steso dal notaio Atanasio Siliprandi elencò i cinquantadue dipinti ceduti nell'occasione[269], i quali però non costituivano l'integrità delle raccolte di pittura dell'Accademia Virgiliana. Circa trentasette quadri rimasero infatti di proprietà dell'Accademia e la loro identificazione è resa possibile da un apposito elenco del 1863[270]. Credo che le opere escluse dalla cessione coincidano con quelle donate in passato direttamente al-

l'Accademia e non giuntevi attraverso le soppressioni. Nel caso di due dipinti il documento del 1863 contraddice quello dell'anno precedente, affermando che l'Accademia avrebbe mantenuto la proprietà di due opere menzionate invece nel rogito Siliprandi tra quelle cedute al Municipio: la *Madonna dell'anello* e la copia della *Madonna della Vittoria* (cat. 343 e 565). Il numero di opere effettivamente passate al Comune col rogito del 1862 in quell'occasione scenderebbe in tal caso a cinquanta unità.

La straordinaria collezione di statuaria – già oggetto delle catalogazioni di Matteo Borsa (*Museo della reale Accademia di Mantova*, Mantova 1790) e Giovanni Labus (*Museo della Reale Accademia di Mantova*, Mantova 1837), e in seguito di Alda Levi (1931) – venne messa in risalto anche attraverso una pubblicazione curata nel 1865 dal bibliotecario Antonio Mainardi e corredata, caso pressoché unico nell'Ottocento mantovano, di due fotografie, illustranti il busto di Marco Aurelio e il bassorilievo bacchico con Acrato, ora murato nella loggia dei Mesi in palazzo Ducale[271]. Manca invece, per tutto l'Ottocento, un corrispettivo impegno di studio nei confronti delle quadrerie mantovane: né quella del palazzo Ducale, né quella dell'Accademia o della biblioteca, in seguito comunali, furono oggetto di pubblicazioni sistematiche. Solo la crescita delle collezioni civiche fu illustrata, nel sesto e nel settimo decennio, da appropriate pubblicazioni di d'Arco e in seguito di Portioli.
Un breve scritto dell'abate Luigi Malvezzi, del 1873, presentava una proposta che non ha avuto alcun seguito: egli suggeriva la rinascita del Museo Civico in "quella parte dell'abbandonata reggia dei Gonzaga, che prospetta il ponte di S. Giorgio, limitata dalla fossa laterale del castello, da un cortiletto dietro il coro della basilica di Santa Barbara e dalla sala di Troia": quindi, l'appartamento di Troia e le sale di Manto e dei Capitani; egli auspicava quindi che "il lodevole Municipio di Mantova chieda al Ministero delle Finanze la cessione gratuita del locale in discorso"[272]. Una proposta assai simile venne discussa nel 1888 da Portioli, il quale a essa si oppose vivacemente[273]. Come vedremo, in seguito avverrà un deposito delle collezioni comunali in palazzo Ducale, a partire dal 1915, ma in altri termini e cioè senza alcuna concessione di locali al Comune.
Già nel 1859 pare che Luigi Antoldi facesse funzione di conservatore nel palazzo Accademico[274], eppure nel 1862, passati le collezioni e lo stabile al Municipio, egli pregava di essere adoperato come "Custode", vantando anche la conoscenza del tedesco e del francese, essendo vedovo e con due figli a carico ed essendo stato già "più anni conservatore dell'Emporio di Belle Arti in Milano" e "conservatore di codesto Museo Patrio"[275]. In quegli anni si era ormai eclissato Giuseppe Razzetti, il pittore che negli anni Quaranta e Cinquanta fu il punto di riferimento tecnico per l'Accademia[276]. A lui subentrarono, con analoghe funzioni, proprio Luigi Antoldi e in seguito il viadanese Giacomo Albè.

Il 16 gennaio 1880 il prefetto (Luigi Pavolini) e il sindaco (Ercole Magnaguti) di Mantova, rispettivamente a nome del Demanio e del Comune, firmarono un fondamentale atto di *Cessione di proprietà al Comune di Mantova della biblioteca Governativa e dell'annesso Museo archeologico, ed in uso gratuito per 30 anni di tutti i locali servienti alla biblioteca*[277]. In virtù dell'atto le collezioni di statuaria del Museo archeologico e tutti i dipinti della biblioteca divennero di proprietà comunale. Il rogito fu ratificato dalla legge 114 del 27 marzo 1881, pubblicata il 4 aprile sulla Gazzetta Ufficiale (n. 78). Il verbale di consegna locali si data invece al 17 luglio 1881. Nel documento si chiarisce che solo due "cataloghi speciali" furono approntati, e non anche un "catalogo generale" che, soprattutto per i libri della biblioteca, avrebbe richiesto troppo tempo e troppa spesa. Vennero pertanto adoperati ai fini della *Cessione* un elenco di marmi del Museo Statuario steso da Antonio Mainardi nel 1872 e un *Inventario delle proprietà mobili dello Stato esistenti al 31 dicembre 1870 nella biblioteca Governativa di Mantova*, in cui sono inclusi vari dipinti, tra cui la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Domenico Fetti (cat. 365), i due frammenti della *Famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità* di Rubens (cat. 295-298), la *Presentazione al tempio* attribuita di solito a Domenico Fetti ma allora alla sorella Lucrina (cat. 381). L'inventario menzionava anche altri quadri: numerosi ritratti, tra cui una dozzina della serie sabbionetana degli *Uomini illustri*, una trentina di ritratti, ma anche una grande lunetta con l'*Ultima cena*, che si trova oggi presso il Museo Diocesano di Mantova e che si suole identificare, credo a torto, con un *Cenacolo* dipinto da Giuseppe Orioli per la chiesa del Carmine[278]. Negli anni Settanta e Ottanta il Demanio valutò persino la possibilità di vendere il palazzo, prima alla Provincia e poi al Comune, tanto per le parti già adoperate come uffici quanto per le zone di maggior rilevanza storico-artistica[279]. Dopo l'annessione di Mantova al Regno d'Italia (1866), il palazzo era stato assegnato, con la legge n. 4547 del 26 agosto 1868, alla Corona; venne poi gestito dal Ministero delle Finanze, che il 24 settembre 1887 lo cedette al Ministero della Pubblica Istruzione[280]. È probabile, per quanto manchino documenti precisi in merito, che l'apertura al

pubblico del monumento si dati al 1887; nel 1910 venne adottata una tassa d'ingresso ma all'epoca il palazzo Ducale non era ancora denominato Museo.
Il passaggio di stabili e di intere raccolte d'arte dallo Stato al Municipio evidentemente non contrastava con la tendenza del periodo, allorché si assegnava ai Comuni un ruolo decisionale e si puntava sul modello del museo decentrato, quale espressione della cultura locale e motore "di un piano di rinascita, di rivitalizzazione e sviluppo cittadino, ed elemento di attrazione per visitatori provenienti da altri luoghi"[281].

Il presidente della Commissione di Sorveglianza su Biblioteche e Musei mantovani, Antonio Carlo Dall'Acqua, scrisse nel 1895 che "Nel 1882, dovendosi accomodare i locali destinati all'Archivio Storico Gonzaga [...] furono trasportati tutti i quadri, esistenti nella ex chiesa dei gesuiti, nel palazzo Accademico"[282]. Nel 1894 il preside del Liceo chiese notizie circa le opere spostate, ritenendo che fossero ben dodici, ma Giovan Battista Intra rispose elencandone otto. Noi sappiamo, da documenti dello stesso Intra, che in verità queste erano dieci; in seguito il loro numero potrebbe essere aumentato, poiché nel 1904 il preside Francesco Tarducci scriveva di avere presso di sé due quadri, "in condizioni veramente non buone", che avrebbe volentieri consegnato al Museo Civico[283]. Solo di recente ho tentato l'identificazione delle pitture transitate nel XIX secolo dal Liceo al Museo Comunale; vi sono incluse anche le pale d'altare consegnate dalla Scalcheria del palazzo Ducale al Liceo nel 1846[284].
Ne consegue che le opere rimaste fino al 1882 nel Ginnasio si possono supporre di proprietà statale, in quanto raccolte presso contenitori demaniali all'epoca delle soppressioni e in quanto escluse dalle due cessioni ottocentesche di materiale al Comune di Mantova: il fatto che alcuni dipinti possano essere stati consegnati in deposito alla fine del secolo presso il Museo Patrio, non implica forse un passaggio di proprietà.

Nel 1892 avvenne un altro importante travaso di opere, che conosciamo ancora grazie a una relazione di Intra risalente all'estate del 1895. Egli scriveva:

> "Nel riordino, tre anni or sono, si fece della galleria de' quadri di questo civico Museo, avvennero degli scambi, che debbono essere notati. Furono tolti dalla biblioteca e collocati nel Museo le due parti del gran quadro di Pietro Paolo Rubens [...] e il quadro colossale del Feti [...]. Furono invece levati dal Museo e collocati nella biblioteca i seguenti quadri: 1. Un Cristo morto posto nella sindone con molte figure; 2. Un martirio di S. Caterina con moltissime figure accessorie, che era un dì nel monastero di S. Orsola; 3. Una Natività di Maria Vergine; 4. La deposizione di Cristo del Costa con otto figure rappresentanti membri della famiglia Gonzaga; 5. I ritratti dei coniugi Simbeni, appartenenti anch'essi al monastero di S. Orsola"[285].

Tutti questi dipinti si trovano ancora presso la biblioteca Comunale, con l'eccezione della "deposizione di Cristo del Costa", consegnata nel 1923 in palazzo Ducale (cat. 164). Proprio nel 1895 peraltro Intra approntò un importante elenco di dipinti conservati nel palazzo Accademico (App. 11): un documento di grande utilità, seppure redatto in maniera piuttosto sommaria.
Nel 1913 venne stesa una *Nota dei quadri che si trovano nei locali della biblioteca e dei Musei Civici di Mantova*[286]. Il documento è di un certo interesse poiché menziona anche varie opere che non giunsero in palazzo Ducale e che quindi, ne deduco, sono tuttora conservate nelle collezioni civiche.
Gustavo Frizzoni fu a Mantova tra il 1874 e il 1876, al seguito di Giovanni Morelli, e lasciò giudizi piuttosto duri sulla situazione mantovana di fine Ottocento[287]. Lo studioso non prese appunti su opere del palazzo Ducale, cui forse non ebbe accesso. Egli annotò sul suo taccuino, conservato all'Ambrosiana di Milano, a proposito dell'*Andata al Calvario* di Francesco Bonsignori (cat. 76): "Tela intatta da ristauro, ma danneggiata da uno strappo nel mezzo, e priva di cornice, tanta è la noncuranza e l'ignoranza municipale"[288]. Non più tenero fu il suo giudizio sull'incuria dei dipinti cinquecenteschi del duomo; la *Santa Tecla* di Girolamo Bedoli "andrebbe possibilmente levata alle mani di questi preti ignoranti e collocata in una delle pinacoteche nazionali"[289].
Alcuni interventi di restauro vennero compiuti in quegli anni su dipinti dell'Accademia Virgiliana; ne dà conto Intra nel 1891.

Il XX secolo si aprì in maniera non troppo diversa da quello precedente: con la chiusura di un luogo di culto, l'oratorio delle orsoline di San Francesco di Sales, fondato al principio dell'Ottocento da don Giovanni Bellavite in via Porto. Nel 1902 vi rimaneva però solo una piccola parte delle opere d'arte consegnate dal palazzo Ducale al sacerdote e purtroppo non si capisce che fine abbiano fatto il *San Brunone* di Vermiglio e tanti altri quadri che vi erano giunti agli inizi del XIX secolo[290]. Rimanevano però alcuni dipinti, tra cui: il *San Francesco di Sales* di Giuseppe Maria Crespi, lo Spagnolo (cat. 491), e la *Presentazione al Tempio* di Gian Domenico Cignaroli, perduta nel 1937 a causa di un incendio divampato in un deposito del palazzo Duca-

le. Ma l'elenco include anche altre opere: "Un quadrettino in tela di piccole dimensioni incassato. Esso porta effigiata a mezzo busto una gentilissima Madonna col bambino. Può ritenersi della seconda metà del 1500, giudicando sui caratteri interessantissimi che si riscontrano nel disegno e nel colorito. È stato però deturpato coll'applicazione di due corone dorate, forse mobili, alle teste dell'uno e dell'altra" e "Una tavola del XIV secolo molto ammalorata, rappresentante la Madonna col Bambino Gesù in mezzo busto"[291]. Una *Madonna del latte* ad affresco (cat. 62) venne depositata in palazzo Ducale e poi consegnata al Municipio nel 1912. Un decreto ministeriale del 25 maggio 1912 affermava che gli oggetti provenienti dal soppresso monastero delle orsoline "sono devoluti al Museo Civico di Mantova, salvo i diritti dei terzi"[292].
Negli stessi anni giunsero nel palazzo, come donazione o come esito di attività di tutela, anche alcuni affreschi strappati da abitazioni private e da chiese ed edifici pubblici: lo stesso Patricolo diede un resoconto dei lavori da lui seguiti in quegli anni in una pubblicazione del 1904.
Nel 1913, per motivi di tutela, venne depositato in palazzo Ducale anche il celebre Messale Gonzaga, di proprietà del Capitolo del duomo, e vi rimase sino al 1983, quando fu aperto il Museo Diocesano dedicato al venerabile Francesco Gonzaga.

10) Il deposito delle raccolte in palazzo Ducale.

È assai curioso che pochissimi anni dopo il rogito Nicolini, che decretava la cessione del Museo Statuario e della biblioteca Governativa, e precisamente il 13 ottobre 1887, lo Stato avanzasse formale richiesta al Comune per un deposito di tutte le collezioni civiche nel palazzo Ducale, che proprio allora si iniziava a restaurare con decisione. Quel primo blando tentativo rimase per svariati anni senza eco, trovando da parte del Comune una forte resistenza[293]. Al principio del Novecento il palazzo Ducale venne sottoposto a una prima imponente campagna di restauri, che interessò soprattutto le strutture medievali: il palazzo del Capitano, la Magna Domus, il castello di San Giorgio.
Il palazzo del Capitano venne ristrutturato secondo un disegno dell'architetto Patricolo tuttora conservato in palazzo Ducale (cat. 613)[294]. Vennero ritrovate, negli interni dell'edificio, importanti decorazioni trecentesche; l'attuale galleria prospiciente piazza Sordello fu ricavata abbattendo una serie di tramezze. Scomparvero "alcuni sopraporta dipinti a paese" ricordati da Patricolo in quegli ambienti e forse altre sovrapporta di Conti Bazzani, che vi si trovavano dal 1770 circa[295]; furono salvati solo quattro dipinti di Anselmi (cat. 516-519) e le tele della cappella (cat. 488-490). La situazione degli ambienti, all'interno del complesso, rimaneva disastrosa: le denunce di Gabardi del 1886 diventano lirica nelle note di D'Annunzio, che visitò il palazzo nel 1907; Zangwill, che vi passò nel 1909, vide rovina e abbandono nella "lunga galleria rilucente di brutti quadri che una volta era un tempio dei maestri della pittura", mentre nella "Sala dei Trionfi, nessun trionfo è visibile se non quello del Tempo e del Destino"[296]. Non solo gli ambienti, ma anche le opere sembravano versare in cattive condizioni: nel 1914 Venturi ricordava, quasi con fastidio, un dipinto che riteneva di Antonio da Pavia (cat. 95) "tra le guaste tele del castello"[297].
Negli stessi anni – precisamente nel 1902 – nasceva la Società per il palazzo Ducale, che per molti decenni avrebbe sostenuto forti spese per la manutenzione del monumento; ma anche Comune e Provincia contribirono in maniera sostanzionsa.
Nel 1913 lo Stato acquistò dalla collezione Crespi, a caro prezzo, la *Cacciata dei Bonacolsi* di Domenico Morone (cat. 70), destinandola a Mantova. Lo stesso Corrado Ricci, nell'annunziare il prossimo arrivo a Mantova del dipinto-feticcio, si dichiarava convinto che fosse "giunto il momento di concludere le trattative col Municipio di codesta illustre città perché le sue raccolte passino ad animare gli ambienti di palazzo Ducale"[298]. Entro il 1914 il Ministero acquistava e destinava a Mantova un altro dipinto, apparso alla mostra del ritratto tenutasi nel 1911 a palazzo Pitti a Firenze (cat. 379): il quadro, che allora si credeva mostrasse il volto di "Francesco V", si rivelò poi un *Ritratto di Vincenzo II Gonzaga*, ma testimonia comunque – assieme ad altri casi discussi in catalogo – l'operazione di "rilancio" dell'edificio demaniale come collettore di opere d'arte, sostenuta con forza dallo Stato in quegli anni[299].
Erano passati pochi lustri dal "rogito Siliprandi" e le parti si erano invertite. Il Municipio metteva, allora, scarso impegno nella gestione delle sue collezioni e Cottafavi infatti nel 1905 lamentava, riferendosi alle raccolte di incisioni, che "il Comune tiene nascoste e malamente custodite in casse ed in cassoni" le stampe, che "vanno rovinandosi senza che alcuno possa studiarvi attorno"[300].
Le pressioni da parte dello Stato si fecero quindi sempre più forti e sono state anche definite "ricatti"[301]. Un accordo venne infine sottoscritto l'11 marzo 1915[302]. Arnaldo Cerato, sindaco di Mantova, firmò come rappresentante dell'amministrazione locale assieme all'assessore della Pubblica Istruzione Giovanni Marolli; lo Stato era rappresentato dai soprintendenti Gino Fo-

golari, Giovanni Patroni e Alessandro Da Lisca, nonché dall'ispettore di palazzo Ducale Guglielmo Pacchioni.
L'atto lasciava immutata la proprietà degli oggetti al Comune o all'Accademia, ma ne stabiliva la nuova collocazione nel palazzo Ducale, l'edificio più prestigioso e rappresentativo della città. Le modalità non furono quindi troppo diverse da quelle che portarono, nel 1899, al deposito dell'inestimabile Archivio Gonzaga, di proprietà comunale, presso l'Archivio di Stato di Mantova, che tuttora lo conserva, inventariato e fruibile al pubblico come meglio non si potrebbe desiderare.
Nel 1915 la responsabile della biblioteca Comunale e dei Musei Civici era Ada Sacchi Simonetta, la quale mostrò crescente ostilità verso questa operazione di deposito, giungendo a chiedersi se il trasporto delle opere in palazzo Ducale non le esponesse assai più di una loro permanenza nel palazzo Accademico ai pericoli della guerra in corso. La direttrice temeva infatti che l'edificio demaniale potesse costituire un obiettivo militare più ambito.
La risposta di Pacchioni giunse rapida a fugare ogni dubbio. Varie misure furono subito prese per contrastare eventuali attacchi: le documenta anche una curiosa foto d'epoca che mostra le pareti della Camera degli Sposi coperte da "materassi di alga" (fig. 6), a protezione da eventuali bombardamenti aerei[303]. Pacchioni intendeva inoltre porre le opere d'arte "in una specie di torricella che sarà appositamente blindata con cemento armato e con sabbia nell'interno del palazzo Ducale" e ne prometteva "immediata restituzione non appena le contingenze ed i pericoli presenti saranno cessati"[304]. Lo spostamento venne sollecitato come urgente dalla Soprintendenza e il deposito in palazzo Ducale avvenne con una certa celerità: un gran numero di marmi e svariate pitture vi giunsero entro il 1915; tra queste, i due frammenti della pala di Rubens e altre quarantacinque opere dalla Pinacoteca Civica.
Una lettera di Pacchioni del 20 febbraio 1916 ci informa che

> "gli oggetti d'arte mobili che si trovavano o nel palazzo o nelle collezioni civiche o in qualche chiesa fu-

Fig. 6 – La Camera degli Sposi con difesa antiaerea. ASMn, Scalcheria, b. 186.

rono raccolti nel palazzo e depositati in locali che per la loro solidità davano qualche maggiore affidamento di sicurezza. Quelle di maggior pregio (Morone; Messale del Duomo; Sculture donatelliane etc.) furono ricoverate in un ambiente a solide mura che venne blindato con volte e sabbia"[305].

Contemporaneamente alla consegna presso il palazzo Ducale di un'ingente porzione del patrimonio artistico cittadino, la Sacchi propose al sindaco una campagna di restauri su dipinti rimasti presso la biblioteca, "così sporchi, anzi lerci e bituminosi, che i famosi ritratti manzoniani del palazzotto di Don Rodrigo erano certo, al confronto, luminosi e tersi"[306]; il restauro di circa settanta tele venne affidato a Luigi Boccalari ed eseguito nell'arco di un anno[307].
Nel 1917 il Comune trasferì in palazzo Ducale tre opere giunte per legato del conte Antonio d'Arco: due arazzi francesi della seconda metà del XVII secolo (fig. 7) e il *Ritratto di Chiara Albini Petrozzani con i figli* (cat. 284)[308]. Gli accordi della convenzione del 1915 passavano naturalmente in secondo piano rispetto alle esigenze di tutela: nel novembre dello stesso 1917 si decise di trasferire le opere più importanti a Firenze, dove per alcuni anni vennero ricoverate pitture (così come altri oggetti d'arte) di proprietà tanto statale quanto comunale. La Tamassia ha ricostruito attraverso la documentazione archivistica l'elenco di questi dipinti: la *Pianta di Roma* (cat. 145), il *Ritratto di Gaston de Foix*, il *Ritratto di Adam von Dietrichstein*, la *Occasio et Paenitentia* (cat. 80), la *Beata Maddalena Coppini* (cat. 59), la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Fetti (cat. 365), sei *Apostoli* e il *Cristo* dalla serie di dodici dipinti dello stesso pittore (cat. 353-364), la *Visione della beata Osanna Andreasi* (cat. 88) e l'*Andata al Calvario* (cat. 76) di Francesco Bonsignori, la parte inferiore della pala di Rubens, il citato *Ritratto della famiglia Petrozzani*[309]. Al loro ritorno, avvenuto entro il 1920, le pitture vennero restituite al palazzo Ducale dove giunsero in uno stato di conservazione, in qualche caso, precario. Si rese necessario un nuovo intervento di restauro, condotto da Maria Mattioli, vedova di Luigi Boccalari.

Fig. 7 – Arazzo con *Cefalo e Procri*, su disegno di Laurent de La Hyre, Mantova, Museo di palazzo Ducale.

Nel 1921 venivano consegnati alla biblioteca il *Gaston de Foix*, l'*Adam von Dietrichstein* e la *Pianta di Roma*; Ada Sacchi lamentava però la mancata restituzione di altre opere di proprietà della biblioteca che, come tali, non erano incluse nella convenzione del 1915. Tra queste in particolare additava due pezzi: i due frammenti della pala di Rubens e il lunettone di Fetti[310]. La Sacchi sembra curiosamente trascurare il fatto che i dipinti di Fetti e di Rubens erano arrivati nel palazzo Accademico nel 1892 (con gli "scambi" di cui riferiva Intra nella lettera del 1895), rimpiazzati in biblioteca da altri sei dipinti, che si trovavano nel palazzo Accademico dalla fine del Settecento e che rimasero invece nella biblioteca anche dopo il 1915.
Guglielmo Pacchioni fece proseguire le operazioni di trasporto e anche il suo successore, Clinio Cottafavi (in carica a Mantova dal 1 gennaio 1923 e morto nel 1937; fig. 8) riuscì a gestire a vantaggio del palazzo Ducale la convenzione del 1915. Il 10 agosto 1923 la Giunta comunale deliberò il "trapasso" di altre pitture che decoravano la biblioteca Comunale – tra cui l'importante *Veduta di Roma* cinquecentesca – e anche di due dipinti ivi depositati nel 1921 dalla Camera di Commercio di Mantova: una seicentesca pala d'altare proveniente da Santa Maria dell'Argine (cat. 366) e il *Ritratto dell'imperatrice Maria Teresa* di Giorgio Anselmi (cat. 532), scorporato dalle quattro *Allegorie* con cui faceva serie, tuttora conservate presso la Camera di Commercio[311]. Dalla biblioteca giunsero inoltre in palazzo Ducale tredici ritratti, otto dei quali ritenuti gonzagheschi[312], seguiti, nel 1925, dal *Ritratto di Giuseppe Acerbi* di Luigi Basiletti (cat. 596). Alla spicciolata, anno dopo anno, la massima parte della quadreria municipale entrava quindi nel palazzo Ducale di Mantova.
Alcune delle opere consegnate scomparvero dal Museo negli anni a seguire ed entro il 1937, anno in cui venne iniziato l'inventario delle collezioni. È così andata perduta una "tavoletta di imitazione bizantina rappresentante la Madonna col bambino" consegnata il 23 no-

Fig. 8 – Giuseppe Menozzi, busto di Clinio Cottafavi (1937), Mantova, piazza Lega Lombarda.

vembre 1922 e proveniente dall'oratorio delle orsoline, mai inventariata in palazzo Ducale.

11) Le collezioni del palazzo Ducale di Mantova: dall'inventario al catalogo.

Nel 1924 per il palazzo Ducale venne acquistata una serie di copie dai *Cesari* di Tiziano (cat. 248-259), da porre nel camerino dei Cesari al posto degli originali, venduti nel 1628. Nel frattempo fu approntata una prima sistemazione delle collezioni e Giannantoni diede conto del nuovo assetto museale nella sua guida del palazzo datata 1929, in cui il patrimonio statale e comunale risulta quasi completamente esposto. Nel 1932 venne depositata in palazzo l'intera quadreria dell'ospedale di Sermide, restituita nel 1936 e ora divisa tra Sermide (Torre Civica) e Pieve di Coriano (ospedale)[313]. Nel 1933 giunse a Mantova, in deposito dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia, una copia della *Madonna della perla* e nel 1936 la Soprintendenza di Mantova ottenne dalla Pinacoteca di Verona un frammento della pala della Trinità di Rubens (cat. 298), in cambio di un bozzetto di Giorgio Anselmi, acquistato dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia, concesso in deposito nel 1933 a Mantova e tuttora custodito nel Museo di Castelvecchio[314]. Queste iniziative erano in linea con la politica museale di quegli anni, finalizzata a una ricostruzione, per certi versi filologica e per altri nostalgica, dell'originario patrimonio di ciascuna città. Sempre le Gallerie di Venezia avevano concesso in deposito alla parrocchiale di Sant'Andrea di Romagnano di Grezzana (Verona) due pale d'altare: una *Natività della Vergine* del Tintoretto e i *Santi Rocco, Michele e Sebastiano* di Alessandro Varotari, il Padovanino. Questi due dipinti, a causa di un tentativo di furto, furono anch'essi depositati presso il palazzo Ducale nel 1940; va considerato, per meglio intendere questo trasferimento, che all'epoca dei fatti la Soprintendenza alle Gallerie cui il palazzo Ducale faceva capo includeva le province di Cremona, Mantova e Verona (fino al 1975). La pala del Padovanino fu resa al museo veneziano nel 1981; solo nel 2001 invece la pala del Tintoretto e la copia da Giulio Romano[315].

Conclusi i travasi di opere comunali al palazzo Ducale, passarono alcuni anni prima che venisse dato principio a un inventario completo di quanto conservato. Questo venne "eseguito nel 1937 e proseguito negli anni successivi", come ricorda Leandro Ozzola (fig. 9), subentrato a Cottafavi ma giunto a Mantova solamente il 6 luglio 1939[316]. In verità non venne approntato un unico registro, bensì due, chiamati rispettivamente "inventario statale" e "inventario generale"; sul primo furono annotate le opere di proprietà statale (o presunta tale), mentre sul secondo tutte le opere di proprietà comunale o incerta. Tuttora le pitture conservate in palazzo Ducale, o anche solo di lì transitate, recano pertanto un numero d'inventario statale o generale, se non entrambi.
Nella prima metà degli anni Quaranta Ozzola si impegnò a portare avanti questo enorme lavoro, iniziato dal suo predecessore. Fu naturalmente tentata, nella redazione dei registri inventariali, una distinzione tra il materiale di proprietà statale e quello di proprietà comunale[317]. Negli anni Quaranta vennero poi stesi (a cura dell'Ufficio Tecnico del Comune di Mantova) due elenchi dattiloscritti di opere, distinti in base alla proprietà, ma decisamente parziali e non particolarmente attendibili[318]. Al contempo, venne effettuato un primo riscontro inventariale, basandosi però su descrizioni che non mi paiono riconducibili a un unico e preciso documento o registro; vennero in quell'occasione segnalati i dipinti dispersi o ritenuti tali: la verifica non fu particolarmente accurata e vi si trovano quindi indicati come "perduti" anche quadri facilmente rintracciabili, come il *Lot e le figlie* (cat. 437) o la *Pastorella (Diana) con cani* (cat. 398)[319].

Fig. 9 – Mario Ornati, *Ritratto di Leandro Ozzola* (1909), Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi (inv. 142).

Vale la pena interrompere la già rapsodica narrazione per presentare un elenco delle opere conservate in palazzo Ducale agli inizi del Novecento e ora non rintracciate. Alcune di esse sono ricordate con un numero d'inventario, il che mi induce a ritenere che fossero ancora in palazzo negli anni Trenta. Mancano all'appello un "acquarello a disegno, rappresentante un monaco sul letto", un "acquarello a disegno, copia di affreschi rappresentante una scena con diversi personaggi"[320]. Un altro *Elenco degli oggetti dipinti, sculture ecc. di proprietà dello Stato* segnala come perduti: un "Quadretto in tela dipinto ad olio con cornice di ciliegio a moghen e cornicetta dorata rappresentante Diana", alcuni dipinti rappresentanti fiori, "Due quadri rappresentanti due lottatori in berretto rosso – alti m.1,30 – larghi m.1,10 – con cornice intagliata e dorata – di autore ignoto", "Due quadri rappresentanti uno la Notte e l'altro diversi quadrupedi – copie tratte dal Bassano – il primo è alto m.1,75 e largo m.1,40 – il secondo alto m.1,75 e largo m.1,70 – senza cornice", alcuni ritratti, un "Quadro dipinto ad olio su tela – alto m.1,40 e largo m.1,60, con cornice verniciata, rappresentante un Re a braccia aperte e due figure dinnanzi a lui. È di ignoto autore"[321]. Quest'ultimo era forse un dipinto della serie delle *Storie di Psiche* di Sante Peranda, che si deve ritenere scomparso (ma cfr. p. 267); un altro dipinto di quel ciclo è giunto, ma a una data imprecisata e probabilmente nel primo Ottocento, nella collezione d'Arco[322]. Il nostro documento segnala la mancanza di un quadro con "Davide" di cm 120x165, mentre altre opere ritenute smarrite sono forse da identificare con dipinti tuttora presenti nelle collezioni del palazzo.
Anche altre opere giunte in palazzo Ducale risultano oggi disperse: due di una serie di undici disegni acquisiti nel 1779 a Roma per l'Accademia mantovana (cat. 521-529), due di sette *Paesaggi* del veronese Giuseppe Canella, di proprietà del Comune di Mantova (cat. 566-570) e infine due *Ritratti* disegnati e firmati "D. Bossi fecit 1799 a Stockkolm", pubblicati da Ozzola nel 1953 ma mai inventariati[323].
Imprecisioni e approssimazioni erano all'ordine del giorno, mancavano i dovuti riscontri inventariali oppure erano effettuati con superficialità. Ancora sino a pochissimo tempo fa lo stato degli inventari era penoso; non erano segnalati le provenienze delle opere e i loro spostamenti (per mostre, restauri...), che spesso si devono ricostruire attraverso i faldoni dell'archivio storico o corrente, grazie alle annotazioni presenti sulle opere stesse (cartellini, scritte...) oppure attraverso la bibliografia; ma a volte servirebbe la sfera di cristallo.
Sul registro cronologico d'ingresso in palazzo, ovvero l'inventario generale principiato negli anni Trenta, è di solito segnata la proprietà di ogni pezzo. Anche se non sempre l'indicazione risulta corretta, essa va presa in dovuta considerazione, visto e considerato che le annotazioni si datano ad anni non di molto posteriori ai depositi delle collezioni del Comune e dell'Accademia in palazzo.

Ozzola, seppure temporaneamente allontanato dall'incarico per le epurazioni post belliche (1946), riuscì a portare alle stampe, nello stesso 1946, il primo risultato delle ricognizioni sul patrimonio conservato in palazzo. La *Galleria di Mantova* era, ed è, la somma di numerosi luoghi espositivi in cui, oggi come allora, le pitture sono disposte per lo più per blocchi cronologicamente omogenei alle caratteristiche salienti dell'ambiente che le ospita[324].
Ozzola pubblicò tre diverse edizioni (nel 1946, 1949 e 1953) di un sommario catalogo della pinacoteca del palazzo. La guida pubblicata nel 1946 presentava poco più d'un centinaio di dipinti mobili: vennero per la prima volta rivelate firme di artisti e date, ma le attribuzioni erano talvolta fuorvianti o inappropriate. Ciò portò Ozzola a redigere un nuovo catalogo nel 1949, con sostanziali modifiche. La maggior parte di esse sca-

turiva da una riflessione più attenta o dalla presa di conoscenza di dati bibliografici prima ignorati. Ozzola restituì per esempio a Girolamo Bedoli, sulla scorta di Vasari, i cinque *Fatti di san Giovanni Evangelista* (cat. 192-196), che nel 1946 aveva assegnato ad Antonio Maria Viani. In qualche raro caso refusi ed errori si insinuarono invece a danno della nuova edizione: la data della grande pala del Viani già in Sant'Orsola (cat. 352), dapprima giustamente letta 1619, nel 1949 divenne un "MDCXIIII" (e nel 1953 perderà ancora una "I"); un gruppo di ritratti non a torto posti nel 1946 in relazione con Anthonis Mor (cat. 197, 204, 215, 218 e 219) vennero nel 1949 attribuiti a Jean Bahuet, del quale peraltro tuttora non si conosce alcuna opera certa; l'iconografia della grande pala di Bononi (cat. 344) venne travisata, e così via. Pochissime, invece, le variazioni tra le edizioni del 1949 e del 1953 (fig. 10), sostanzialmente sovrapponibili; quest'ultima arriva a elencare trecentoventicinque "pezzi", ma tra essi ci sono anche le decorazioni murali del palazzo e non le sole opere mobili. La natura di queste tre pubblicazioni è curiosamente ibrida, in bilico tra ambizione scientifica e divulgazione: moltissimi dati inediti (come lo stesso Ozzola vorrà sottolineare nell'edizione del 1953) vennero dati in pasto al lettore, ma senza un adeguato apparato scientifico. L'autore non giustificava le nuove attribuzioni, che spesso paiono – o sono – difficilmente spiegabili; i riferimenti bibliografici erano all'osso. Questa particolare struttura della pubblicazione, così diversa – per esempio – dal solido catalogo cremonese del Puerari, esattamente coevo, fa sì che i volumetti di Ozzola abbiano ricevuto da parte della comunità scientifica un'attenzione molto limitata. Mancarono recensioni o anche solo reazioni a questi cataloghi; solo Ragghianti dedicò alla *Galleria di Mantova* una fluviale nota, zeppa di informazioni e suggerimenti, in un articolo del 1962 nato a commento della mostra organizzata l'anno precedente da Paccagnini su Mantegna[325].
Ozzola ebbe comunque il merito d'avere messo ordine, da solo, al patrimonio artistico del palazzo Ducale. Fu costretto a lavorare su basi insufficienti o spesso inconsistenti; dovette schedare e sistemare centinaia e centinaia di pezzi (non solo i dipinti, poiché descrisse sistematicamente anche il resto delle collezioni) delle più disparate provenienze e quasi tutto espose al pubblico godimento; tentò una valorizzazione di questo patrimonio con l'intenzione di renderlo noto e dibattuto in ambito non solamente locale[326]. Non mancano i meriti puramente scientifici, tra i quali spicca certamente la straordinaria scoperta del bozzetto di Rubens per un *Martirio di sant'Orsola* (cat. 294). Il lavoro di Ozzola sortì anche una campagna fotografica, quasi

Fig. 10 – L'edizione del 1953 de *La Galleria di Mantova*.

completa, del patrimonio artistico conservato in palazzo Ducale; una seconda campagna è stata realizzata negli anni Sessanta per volontà di Giovanni Paccagnini: entrambe si conservano nella fototeca della Soprintendenza di Mantova. Il catalogo che avete tra le mani si avvale invece di una campagna fotografica realizzata nel 2008 da Remo Michelotti.

Nel corso del XX secolo le collezioni del palazzo si arricchirono di numerose donazioni, a partire dagli anni Venti ma con un entusiasmo che negli ultimi decenni ha subito un forte calo. Vanno almeno ricordati le donazioni e i legati di Annibale Norsa (1916), Virgilio Scarpari Forattini (1921-1924), Maria Ottolini e Mario Musante (1955), Eleonora Cibele Buris (1958), Ugo Dolci (1959) e Nerina Mazzini Beduschi (1968): di tutti loro e di altri si dà dovuto conto nel catalogo. Mi sembra particolarmente bella e significativa per chiarire quel particolare momento una lettera del 5 febbraio 1921, scritta dall'ispettore Guglielmo Pacchioni al soprintendente Gino Fogolari:

> "Il dott. Scarpari è un buon amatore d'arte e possiede una discreta collezione iconografica dei Gonzaga, da lui stesso raccolta. Essendo io legato da buona amici-

> zia con lo Scarpari questi mi manifestò il proposito di regalare al palazzo il dipinto guercinesco che egli riteneva un originale e al quale attribuiva molto valore. Accettando il dono io lo pregai di aggiungervi i due paesaggi di scuola veneta che egli riteneva opere fiamminghe e alle quali non attribuiva se non scarsa importanza, tanto che non le riteneva degne di poter figurare nelle sale del palazzo. E tanto più fu lieto di farcene dono dopo che lo ebbi informato del notevole valore artistico dei due dipinti"[327].

L'interessante collezione Scarpari includeva quindi anche una serie di ritratti gonzagheschi, che fu in seguito (come m'informa Paolo Bertelli) divisa in tre blocchi, trovandosi oggi parte nella raccolta Unicredit, parte nella collezione Bulbarelli di Mantova e parte nella raccolta Saviola di Suzzara. Per testamento, Scarpari aveva anche destinato al palazzo Ducale "il ritratto di mia madre, attualmente nell'appartamento da me occupato in Roma ed eseguito dal pittore Adeodato Malatesta di Modena", ma il dipinto non sembra essere giunto in palazzo Ducale, dove non è mai registrato o inventariato[328].

Come accennato, negli ultimi decenni acquisti e donazioni hanno subito una battuta d'arresto; non si registrano, dopo il 1968, donazioni a favore della quadreria, a parte il cat. 610. Nel 1979 Ilaria Toesca riusciva a far giungere in palazzo Ducale un capolavoro di Domenico Fetti (cat. 351), nel 1994 fu comprata una tavola riferita a Leonbruno (cat. 166) e nel 2000 una curiosa tela manierista è stata acquistata poiché giudicata della scuola di Giulio Romano (cat. 275)[329]. Non mancano invece le offerte di vendita da parte di privati e galleristi, che emergono dalla documentazione conservata presso la Soprintendenza. Non sembra che il palazzo Ducale e i vari soprintendenti che si sono succeduti si siano fatti sfuggire grandi occasioni; tra le carte si trova tuttavia anche testimonianza di opere di un certo interesse, per quanto non di chiara pertinenza mantovana. È il caso, per esempio, di un *Ritratto di dama* di profilo (fig. 11), del quale Alfredo Casali da Bologna chiedeva nel 1964 una perizia al soprintendente, offrendo inoltre l'opera (ritenuta di Tiziano) alla galleria mantovana. Giovanni Paccagnini giustamente negava un suo giudizio, non potendosi esprimere su opere di proprietà privata; a me – privo di scrupoli – interessa invece mostrare la foto di un bel dipinto che credo di mano di Bartolomeo Passerotti.

12) Il secondo dopoguerra.

Alcuni quadri giunsero in palazzo per vie misteriose. Non è ancora chiaro a quale titolo sia arrivata a Mantova una pala d'altare della metà del Cinquecento originariamente conservata presso la chiesa abbaziale di San Benedetto Po (cat. 213). Forse fu il pessimo stato di conservazione del dipinto polironiano a suggerirne il trasporto in Soprintendenza, in vista di un restauro che è stato eseguito nel 2006. Nemmeno conosco il motivo dell'arrivo in palazzo di una pala d'altare, dedicata a santa Francesca Romana, che in fotografie della metà del Novecento compare ancora appesa nella sagrestia del duomo cittadino (cat. 400), ma è possibile che, anche in questo caso, l'opera sia stata depositata in palazzo Ducale per ragioni di tutela e in seguito "dimenticata".

L'utilizzo del palazzo Ducale come deposito (o discarica?) si fece ancora più intenso dopo la metà del secolo: in occasione degli sventramenti urbani degli anni Cinquanta, la reggia gonzaghesca fu l'approdo di affreschi strappati provenienti da edifici demoliti o radicalmente ristrutturati.

Dalla demolizione (1958) dell'antico battistero urbano giunsero due affreschi, uno alto-medievale e l'altro gotico (cat. 1 e 9); da interventi nella caserma di Finanza, provennero fregi rinascimentali (cat. 99-103). Al principio degli anni Sessanta vennero depositati in palazzo anche gli affreschi e le sinopie strappati nell'atrio di Sant'Andrea nel 1961, opere rese in seguito al Museo Diocesano (cat. 63 e 84). Ma il nucleo più cospicuo di strappi è quello legato alle vicende del quartiere Bellalancia, con centro nell'attuale piazza 80° Fanteria. Negli anni 1957-1960, la zona fu interessata da una "riprogrammazione urbanistica" che portò alla distruzione di numerosi palazzi quattro- e cinquecenteschi[330]. Manca purtroppo una mappatura degli edifici e delle loro decorazioni anteriore al "risanamento" del quartiere: è pertanto spesso impossibile recuperare l'esatta provenienza delle decine di affreschi strappati e confusi, già al momento dell'inventariazione, l'uno con l'altro.

Qualche tentativo in questa direzione può essere fatto grazie alla documentazione emersa nell'Archivio Storico Comunale, ove si conserva traccia degli accordi presi col restauratore Assirto Coffani, incaricato della campagna di strappi. Questi si impegnava a effettuare il distacco degli affreschi e degli stucchi del salone al piano terra, della casa detta "degli Agnelli", in vicolo Bellancetto; il progetto prevedeva la rimozione delle scialbature, la pulitura delle zone affumicate, l'applicazione mediante doppio intelaggio a strappo e pulitura del sottostrato di intonaco[331]. La documentazione in questione include però anche un secondo preventivo, relativo alla "ricognizione generale delle superfici di tutti i vani; ritrovamento in N. 6 vani – siti al primo piano [...] – di motivi diversi di affreschi cinquecente-

Fig. 11 – Bartolomeo Passerotti, *Ritratto muliebre*, ubicazione sconosciuta.

schi. Rimozione delle superfici dallo strato di calce che le ricopriva; pulitura delle zone affumicate. Applicazione mediante doppio intelaggio e strappo"[332]. L'edificio interessato da questa campagna di lavori, così come dallo strappo di due affreschi del vano scala, come leggiamo in seguito nello stesso preventivo, è ancora una volta la cosiddetta "casa Agnelli" di via Alberto Mario. È probabile che non solo gli affreschi del salone (cat. 168-177), ma anche un paio di affreschi di soggetto religioso (cat. 131 e 151) provengano dallo stesso stabile.

La moda degli strappi, che in alcuni casi ha avuto applicazioni del tutto sconsiderate, non ha lasciato immune da ferite lo stesso palazzo Ducale. Si deve a Giovanni Paccagnini, soprintendente a Mantova dal 1952 al 1973, la clamorosa scoperta negli anni Sessanta del ciclo di pitture murali del Pisanello, presentato pubblicamente nel 1972 con una mostra e una monografia. La scoperta di questi dipinti arrivò a conclusione di una campagna di strappi con la quale furono ampiamente sondate le pareti del palazzo. Nei depositi del Museo sono così giunti numerosi pannelli con decorazioni asportate dalla sala degli Arcieri, dall'appartamento Ducale e da altre zone del palazzo[333]. Gli strappi, oggi stipati nei depositi, furono inventariati solamente a partire dal 1979, con una conseguente perdita di dati relativi alla loro provenienza; sembra incredibile che si faccia fatica a precisare la provenienza di pitture strappate in un museo statale appena mezzo secolo fa.
Mi pare che non sia mai stata dedicata attenzione a questo momento così importante per la storia del palazzo Ducale. I restauri e le campagne di strappi promossi da Paccagnini interessarono il castello, la Corte Nuova (la sala di Troia, a esempio), ma soprattutto la Corte Vecchia, il cui aspetto mutò radicalmente. Una serie di fotografie d'archivio della prima metà del XX secolo mostrano la sala dei Principi (ora "di Pisanello") (fig. 12), la sala dei Papi, l'Alcova, la sala degli Arcieri e tutto l'appartamento Ducale (fig. 13), coperti da stoffe e da decorazioni neoclassiche, di fattura forse non eccelsa. La *Descrizione* di Antoldi, stampata nel 1815, allude alla sistemazione di tutte queste zone di Corte Vecchia, condotta nel 1812-1813[334]. Alcuni documenti d'archivio permettono di precisare il nome del pittore, il lariano Agostino Comerio, incaricato di dipingere tutte queste sale, con l'assistenza di Alessandro Ferraresi, di Carlo Bustaffa e, probabilmente, anche di Giuseppe Canella[335]. L'intervento di Comerio rimane visibile in pochi ambienti dell'appartamento Ducale – il

Fig. 12 – Mantova, palazzo Ducale, sala dei Principi prima dei restauri del 1957-1960.

Fig. 13 – Mantova, palazzo Ducale, sala del Labirinto prima dei restauri del 1957-1960.

Fig. 14 – Mantova, palazzo Ducale, sala del Crogiuolo prima dei restauri del 1957-1960.

camerino di Giove e Giunone, il camerino di Leda, la saletta di Amore e Psiche (il soffitto: cat. 595) – ed è stato totalmente cancellato altrove. La campagna di lavori portata avanti da Paccagnini (quasi una dichiarazione di guerra al Neoclassicismo) sembra aver avuto come esito la perdita di molte pitture di Comerio: non soltanto gli apparati puramente ornamentali, ma anche vari inserti figurativi, non sono stati strappati e conservati, ma distrutti. Rimangono nei depositi pannelli provenienti dal salone degli Arcieri (cat. 571-581), dalla sala del Crogiuolo (cat. 582-592) (fig. 14) e da un terzo ambiente non identificato (cat. 593-594). Fotografie d'archivio attestano la presenza di pitture con *Paesaggi e fontane* – che sembrano riferibili con una certa sicurezza a Canella – sulle pareti della cappella dell'appartamento Ducale (fig. 15), trasformata quindi nel primo Ottocento in un ambiente squisitamente profano; ignoriamo persino se quelle decorazioni siano state strappate (e in seguito disperse) o se siano state semplicemente coperte da un nuovo intonaco.

I lavori promossi da Paccagnini hanno avuto un'ulteriore conseguenza: quella di gettare all'aria i precedenti allestimenti del Museo. La guida pubblicata nel 1929 da Nino Giannantoni descriveva un percorso di visita fittamente ornato dalle collezioni; non molto diversa è la situazione sotto Ozzola, che elenca centinaia di dipinti e di altri oggetti artistici esposti nelle sale. All'epoca di Paccagnini molte di queste pitture (e non solo quelle) furono spostate nei depositi e alcune sale che prima servivano da pinacoteca – per esempio le sale dei Principi (ossia di Pisanello) e dei Papi – divennero chiaramente esposizione di sé stesse e non più atte a ospitare dipinti sulle pareti. Questa trasformazione del palazzo, così come la crescita delle collezioni in seguito alle massicce campagne di strappi, ha causato il trasferimento di parte delle raccolte nei magazzini.

Nel 1987 venne presentato il recupero di alcuni dipinti "ritrovati" nelle cosiddette Cameriste Alte, al piano superiore della Magna Domus: una dozzina di dipinti sfuggiti alle pubblicazioni di Ozzola[336]. Nel 1990-1991 venne depositato in palazzo, per motivi di tutela, un nucleo di quadri (ventidue) di proprietà dell'Azienda Ospedaliera "Carlo Poma"[337]. Nel 1992 Giovanni Agosti segnalò il ritrovamento di qualche opera fin allora trascurata, come i frammenti di dipinti su cuoio di Pietro Mango (cat. 405-413) e la tavola di primo Cinquecento ritrovata nel pavimento dell'Armeria (cat. 83). Minime ulteriori scoperte sono avvenute anche attorno al 2002, in occasione di un riscontro generale degli in-

Fig. 15 – Mantova, palazzo Ducale, cappella dell'Appartamento Ducale prima dei restauri del 1957-1960.

ventari che ho potuto seguire in prima persona, con il valido aiuto di Cristina Garilli.
Una schedatura di opere raccolte in palazzo Ducale è effettuata nel 1997 da Isabella Marelli e nel 1998 da Luigi Bottura; un'altra – di 100 pezzi apparentemente di proprietà comunale – è realizzata nel 2000 da Chiara Pisani per conto del Comune. Non ne tengo conto nel catalogo, se non in rari casi, poiché si tratta di lavori d'inventariazione rapida e non finalizzati a un approfondimento scientifico.

Occorre anche ricordare un gruppo di opere provenienti dalla chiesa di Sant'Anna di Capodistria e transitate per Trieste (nel 1942-1943) o Venezia (1946-1947), prima di giungere nel 1965 in San Francesco a Mantova. Questo considerevole nucleo venne posto dal soprintendente Giovanni Paccagnini sotto deposito coatto nel 1972 e trasportato quindi in palazzo Ducale; solamente nel 2004 è stato reso alla Provincia Francescana Veneta, che ne risulta proprietaria, e destinato al museo del convento di Sant'Antonio di Gemona[338].
Nel 1984, a seguito di una richiesta del Comune presentata l'anno precedente, la Soprintendenza restituì un numero non esiguo di dipinti dell'Otto e del Novecento, scelti per costituire, nelle sale di palazzo Te, una ricca rappresentativa della pittura moderna mantovana.
Il Comune di Mantova, attraverso i politici o alcuni studiosi locali, ha ribadito nel corso del tempo la necessità di ridiscutere i rapporti tra Municipio e Stato, con la relativa sistemazione delle collezioni d'arte. "La prima idea e l'esistenza dei "Quaderni di Palazzo Te" – afferma un anonimo editoriale sulle pagine del periodico stesso, nel 1985 – sono radicate nel lavoro culturale espresso in questi anni dal Museo Civico di Mantova. A cominciare dal III numero, la rivista aprirà un nuovo capitolo di informazione critica sulle collezioni civiche d'arte antica e moderna, nonché sulle attività culturali connesse"[339]. La promessa non è stata mantenuta; eppure la sistemazione del palazzo Ducale e delle sue collezioni fatta da Paccagnini è nella stessa sede giudicata "una fase che, per la complessità e la varietà dei problemi sollevati, non può non essere ritenuta di transizione a una risistemazione globale dei musei mantovani, sulla quale oggi si appunta l'interesse di amministratori e studiosi e che si spera non irraggiungibile". Critiche in parte condivisibili sono indirizzate ai criteri espositivi del palazzo Ducale e all'uso di opere d'arte di proprietà comunale come "arredamento" (fig. 16)[340]. Sembra di sentire l'eco delle accuse di Montesquieu. Ma è grazie alla continua esposizione in palazzo Ducale che è stato possibile per molti decenni apprezzare il patrimonio artistico mantovano e studiare le opere qui catalogate, valorizzandole e interrompendo talvolta l'impressionante selva di "anonimi", "ignoti" e "maestri".

Le rivendicazioni da parte del Municipio mantovano portano a importanti sviluppi in anni a noi molto vicini. Un protocollo d'intesa è stato firmato il 24 gennaio 2000 tra lo Stato, nella persona del ministro per i Beni e le Attività Culturali Giovanna Melandri, e il Comune, rappresentato dal sindaco Gianfranco Burchiellaro. Questo accordo rinnova la collaborazione tra le due istituzioni, finalizzata a una valorizzazione del patrimonio artistico e storico comunale conservato presso il palazzo Ducale, con una serie di intenti e obiettivi che solo in parte si possono oggi dire raggiunti.
Tra la fine degli anni Novanta e il 2002, il Comune restaura il palazzo di San Sebastiano che viene destinato a raccoglitore museale di opere di proprietà civica. Nell'edificio si desidera far rinascere il Museo Patrio, sotto il nuovo nome di "Museo della Città", e vengono pertanto scelte in concerto con la Soprintendenza alcune opere d'arte, trasferite dal palazzo Ducale al neonato museo. Un secondo blocco di opere, quantitativamente e qualitativamente più consistente, è spostato nel 2004: affreschi strappati, pale d'altare, dipinti da cavalletto, marmi, terrecotte e altro materiale è oggi esposto nel palazzo di San Sebastiano con l'intento di offrire una chiave di lettura della storia cittadina, attraverso opere prevalentemente di proprietà comunale, ma anche di proprietà statale[341].
La storia delle collezioni stesse – si è visto – rende

assai arduo ogni tentativo di isolare nuclei di opere; la schedatura che segue riguarda quindi opere inventariate presso il Museo di palazzo Ducale ma non necessariamente ancora lì presenti. D'altra parte si può ovviare così in parte allo smembramento di gruppi omogenei (e penso, ad esempio, al ciclo di affreschi strappati da palazzo Petrozzani, oggi conservati in tre luoghi diversi: cat. 260-273). Negli ultimi anni, per evitare che i dipinti facciano la fine del "Mistress Mall's picture", si è cercato inoltre di svuotare i depositi del palazzo Ducale per esporre quanto più possibile delle collezioni di pittura mantovane, senza necessariamente scindere le raccolte in base alla proprietà, seppure con diversi intenti filologici o didattici. La Soprintendenza ha inoltre curato il restauro dei dipinti, che si presentano oggi, quasi tutti, in buono stato; non altrettanto buono è lo stato degli studi, fatta eccezione per pochi dipinti di indubbio rilievo. Il catalogo presenta una straordinaria rappresentativa dell'arte locale: un osservatorio privilegiato sulla produzione artistica mantovana, dal Medioevo all'Ottocento; poche sono tuttavia le opere – penso soprattutto ai capolavori di Rubens e Fetti – il cui interesse si può considerare "internazionale".

Fig. 16 – Mantova, palazzo Ducale, sala degli Arcieri (agosto 2008).

NOTE

[1] Rimangono tra le collezioni del palazzo anche tre dipinti che ne ornavano una cappella settecentesca (cat. 488-490).
[2] Cfr. cat. 398 per l'ipotesi di un secondo dipinto proveniente dalle collezioni dei Gonzaga Nevers. Sul collezionismo dei Gonzaga Nevers: Piccinelli 2011.
[3] Rodella 2002, p. 15; Calzolari 2006, p. 117; L'Occaso 2008b, p. 109. Un inventario dei beni del Castelbarco, datato 6 marzo 1714, si trova in ASMn, AN, not. G. Mancini, b. 5664. Il documento descrive solamente le parti del palazzo di Corte già abitate da Castelbarco.
[4] *Dai Gonzaga agli Asburgo* 2008; sull'utilizzo di questo inventario attorno al 1930: Berzaghi 2008, p. 81.
[5] Schizzerotto 1981, p. 220.
[6] Amadei 1750 [ed. 1954-1957], III, pp. 547-548.
[7] Si tratta quindi dell'*Alessandro Magno* di Ginevra (Musée d'Art et d'Histoire, inv. 1974-18), sul cui stato di conservazione: Legrand 2009, p. 27.
[8] Lanzi 1809 [1968-1974], III (1974), p. 181; Conti 1973, pp. 120 e 229-230. È possibile che distacchi (a massello?) di murali giulieschi in palazzo Ducale siano stati effettuati anche da Paolo Pozzo: Luzio 1890, p. 196. Ai contatti di Lanzi con Mantova – si veda a esempio il carteggio con Saverio Bettinelli (L'Occaso 2008, pp. 225-226) – vale la pena aggiungere che egli fu presente alle riunioni dell'Accademia Virgiliana alle date 3 Pratile IX (23 maggio 1801) e 15 giugno 1802 (AAVMn, Verbali dell'Accademia, 1792-1833, *ad dies*).
[9] Montesquieu 1729 [1949], p. 797.
[10] Cappi 1984; Calzolari 2006; L'Occaso 2006c.
[11] La documentazione relativa a questo quasi ignoto artista è conservata in ASMn, Archivio Cavriani. Amadio (Augusta, 1653 – Mantova, 1734) servì infatti per molti anni la casa Cavriani; un profilo del pittore e il catalogo delle sue opere saranno oggetto di una mia prossima pubblicazione.
[12] Montesquieu 1729 [1949], p. 797.
[13] Per il *Davide che suona l'arpa*, oggi in San Maurizio: C. Tellini Perina, in *San Maurizio* 1982, p. 100. Il "Motta", autore delle *Storie di David* nel palazzo Ducale secondo l'inventario del 1665 (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 182), è con ogni probabilità Andrea Motta (1602-1630?), collaboratore di Domenico Fetti (L'Occaso 2010e, pp. 68-69). L'inventario del 1787 del palazzo Ducale, tuttora conservato in Soprintendenza, reca l'annotazione che le tele di Neri, tutte tranne una, nel 1791 furono trasportate presso la "Regia Giunta di Governo". Sembrerebbero però inventariate nel 1804 come "Sei quadri di tela... rappresentanti la Storia della Creazione del Mondo" (App. 7, nn. 1-5, dove per errore ho trascritto "Cinque quadri").
[14] Giannantoni 1929, p. 97; L'Occaso 2008b, p. 124.
[15] Mazzoldi 1963, pp. 193-194; Berzaghi 2008, p. 99.
[16] De Brosses 1739 (1991), p. 226; L'Occaso 2011, pp. 121 e 123.
[17] La documentazione su Antonini è in ASMn, S, b. 70.
[18] ASMn, Sc, b. 81.
[19] Bertelli 2007, p. 25; Bertelli 2009, pp. 65 e 69-70.
[20] ASMn, Sc, b. 66, *Compendio generale di tutte e singole spese*.
[21] L'Occaso 2008, p. 210.
[22] Alla fine del Seicento, nel 1694 per l'esattezza, Salvatore Castiglione era libero di spostare a suo piacimento quadri e altri arredi tra il palazzo mantovano, la Favorita e il palazzo di Marmirolo: cfr. Galafassi, Bertolini 2005, p. 153. Trasferimenti di arredi da una residenza all'altra rimasero probabilmente in uso anche nel corso del Settecento.
[23] La storia dell'istituzione è ricostruita da Bazzotti, Belluzzi 1980, pp. 9-15.
[24] Bazzotti 1980, p. 74.
[25] ASMn, Sc, b. 119.
[26] ASMn, Sc, b. 66, *Memorie diverse per somministrazione di legnami ed altro*, 5 aprile 1769.
[27] Bazzotti, Belluzzi 1980, p. 9.
[28] Già nel 1748 e nel 1749 erano stati pubblicati, nei *Diarii* per gli anni seguenti, due elenchi delle più importanti pitture, sculture e architetture della città (*Nota* 1748; *Nota* 1749). Queste due sintetiche opere, anonime, costituiscono una sorta di canovaccio per la ben più completa *Descrizione* pubblicata nel 1763 da Cadioli. Che la *Descrizione* sia tutta farina del suo sacco è stato già anticamente messo in dubbio. Carlo d'Arco scriveva alla metà dell'Ottocento che "viene da alcuni attribuita allo stesso [Giovan Battista] Buganza la compilazione del libro pubblicato da Cadioli [...]. Ma come giudicano altri, e ci sembra più probabile, egli diresse soltanto ed aiutò il Cadioli coi suoi consigli a comporre siffatto lavoro" (ASMn, DPA, b. 224, *Mille scrittori mantovani*, II, p. 163; cfr. Faccioli 1959-1963, III (1963), p. 192). Continuerò, fino a prova contraria, ad attribuire la *Descrizione* del 1763 a Cadioli, anche se non posso escludere che sia avvenuto qualcosa di simile alla pubblicazione, nel 1783, della *Descrizione storica delle pitture del R.D. Palazzo del Te*, edite sotto il nome di Giovanni Bottani ma in realtà scritte da Leopoldo Camillo Volta. Buganza fu nominato, il 15 luglio 1764, segretario dell'Accademia di Belle Arti, della quale Cadioli era vicedirettore (Bazzotti, Belluzzi 1980, p. 10).
[29] Gionta, Mainardi 1844, p. 270; cfr. Bertelli 2009, p. 70.
[30] ASMn, AG, b. 3368, fasc. 5, c. 718r-v. Il primo è probabilmente un quadro perduto, dipinto nel 1753 da Cadioli: AAVMn, b. 27, *Affari attinenti all'erezione dell'Accademia*. Il secondo è invece il *Ritratto di Giovanni Cadioli* di mano del pittore Leonardo Micheli, del 1769 e tuttora conservato presso l'Accademia (Bertelli 2009, p. 83).
[31] Belluzzi 1978.
[32] *Ragguaglio* 1775, p. 13; Anonimo 1775b. Le lettere di ringraziamento di Knoller, Von Maron e Londonio, per la nomina a soci, si conservano in AAVMn, b. 27, fasc. I.
[33] Carnevali 1885, pp. 199-200. Per un profilo poco accomodante di Miollis: Luzio 1890, pp. 97-109.
[34] Bazzotti, Belluzzi 1980, p. 13.
[35] Volta 1804, pp. 133-167, presenta un elenco delle chiese soppresse, chiuse, trasformate e demolite dal 1771 al 1797.
[36] Vaini 1980, p. 21. Per le soppressioni a Mantova si vedano gli studi di Vaini 1980, pp. 17-25, e Iacometti 1983, utili per un inquadramento storico ed economico del problema.
[37] Iacometti 1983, p. 57.
[38] Volta 1804, pp. 134-135; Gionta, Mainardi 1844, pp. 274-275. La chiesa di San Girolamo fu atterrata nello stesso 1772.
[39] Come vedremo in seguito, il *San Romualdo* nel 1802 si trovava in palazzo Ducale. L'inventario del 1771 di soppressione della chiesa (ASMn, DU, II serie, b. 51, fasc. 31c) descrive non solo il dipinto di Bazzani, ma anche una copia dal *San Romualdo* di Andrea Sacchi, dispersa. Sembra che esistesse una seconda versione del dipinto di Bazzani (cfr. App. 5, nn. 15-16); Alessandro Nievo possedeva inoltre un non rintracciato "dipinto in tela rappresentante il Sogno di san Romualdo, abbozzetto del quadro ora esistente nella chiesa di San Barnaba in Mantova del Bazzani dell'altezza di centimetri 95 per 53" (come leg-

giamo nell'inventario *post mortem* del 1843: ASMn, Tribunale, fondo 123, 1843, D.II.90, prot. 1815, Rubrica IX, n. 42). Cadioli (1763, p. 81) ricorda in San Marco anche una *Santa Geltrude sostenuta da angeli* dello Schivenoglia, identificabile con una tela oggi nella parrocchiale di Barbasso (Clerici Bagozzi 1978, p. 53), a volte erroneamente descritta come *Santa Teresa*. Un manoscritto settecentesco (ASMn, CRS, b. 125), già noto a Carlo d'Arco (1857-1859, II (1859), pp. 185-186 doc. 214), segnala in San Marco anche un polittico del 1462 di Niccolò Solimani da Verona, da cui verrebbe (segnalazione di Berzaghi a P. Piva, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 219) il *Battista* citato (ma cfr. nota 41).

[40] ASMn, DU, I serie, b. 46, fasc. 115/10. Il Nonio in questione sarà il vicario capitolare Carlo (1732-1792). Una fonte settecentesca afferma che nella tela erano dipinti "S. Benedictus, S. Romualdus et S. Scolastica supra quos tamquam in gloria inspiciuntur S. Marcus et arcangelus S. Michael; hoc opus non tantum virtutis famam celebratissimi pictoris Gregorii Lazzarini veneti testatur" (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 186; cfr. ASMn, CRS, b. 125). Il dipinto non sarà stato molto diverso dalla pala del 1692 di Cenate d'Argon, nel Bergamasco, raffigurante *I santi Bernardo, Mauro, Placido e Scolastica*.

[41] ASMn, DU, II serie, b. 51, fasc. 31c. Il *San Romualdo* sembrerebbe essere quello di Bazzani, che nel 1802 era certamente in palazzo Ducale (vedi oltre). La pala col *Battista* sembra essere, piuttosto che la teletta del Diocesano, un dipinto che era sull'altare laterale alla sacrestia, descritto al n. 14 dell'inventario del 1771 della chiesa, conservato nella stessa busta d'archivio. Non possiamo, in definitiva, essere certi che il *Battista* del Solimani provenga da San Marco.

[42] Avevo anche suggerito ad Agosti (2005c, p. 259) che la pala di Antonio da Pavia (cat. 75) provenisse da San Girolamo, ma ritengo ora più probabile che il "quadro antico di maniera diligente", "che rappresenta la Beata Vergine con san Girolamo, ed altre tre figure" (App. 3, n. 3) fosse altra cosa. Nessuna traccia, invece, della *Giuditta e Oloferne* che Bernardino Campi aveva dipinto per il priore di San Girolamo in Porto (Lamo 1584 [1976], p. 81).

[43] ASMn, DU, II serie, b. 49, fasc. 16; pubblicato in Ferrari 2005, p. 48.

[44] Berzaghi 1980; Pastore 2006, p. 10 (per il dono del conte Mellerio, del quale non ho indagato l'eventuale identità col possessore del dipinto di Mantegna oggi alla National Gallery di Londra, inv. 274; Davies 1961, p. 330). Per il *Crocifisso*: cat. 515.

[45] Gionta, Mainardi 1844, p. 276.

[46] L'Occaso 2008d, pp. 23-25.

[47] Si veda un documento dell'archivio parrocchiale di Bonizzo, del 26 luglio 1826. Lo *Sposalizio della Vergine*, descritto da Matthiae (1935, p. 79), è attualmente disperso, mentre rimangono il *Transito di san Giuseppe*, che riprende il celebre modello di Marcantonio Franceschini, e la *Fuga in Egitto*. Tutti e tre i dipinti giunsero a Mantova, da Bologna, nel 1711: cfr. Ferrari 2005, p. 48.

[48] L'Occaso 2006b, p. 119 nota 133. Una visione ravvicinata della tela permette di escludere l'attribuzione proposta da Rebecchini (2002, p. 64) a Lorenzo Costa il Giovane e di datarla al XVII secolo.

[49] Un *Sant'Eligio* di Giorgio Anselmi, dipinto per Sant'Agnese nel 1775 (Benedusi 2009, p. 24), è recentemente transitato sul mercato antiquario con una fuorviante attribuzione a Benedetto Luti (Christie's, Londra, 28 ottobre 2009, lotto 128) ed è ora in una collezione privata nel Mantovano.

[50] Volta 1804, p. 137; Gionta, Mainardi 1844, p. 277.

[51] Accenna a questo spostamento di opere dal Gradaro a San Cristoforo anche Bartoli (1771-1799 [ed. 1985], p. 67).

[52] È ancora indicato in una *Nota* di Andrea Appiani del 1807, di cui si dirà oltre; ciò farebbe pensare che all'epoca il dipinto fosse ancora in palazzo Ducale.

[53] Notizia della distruzione delle due opere è in BCMn, ms. 1268, p. 218 (L'Occaso 2006b, pp. 121-122). D'Arco (1842, p. 90) riteneva di possedere due frammenti del dipinto di Santa Paola. Sui dipinti già in San Cristoforo: L'Occaso 2009e.

[54] Gionta, Mainardi 1844, pp. 282-283.

[55] L'Occaso 2010g, p. 116. Per l'attribuzione, forse un po' generosa, del dipinto ai fratelli Gennari: E. Venturini, in *Prodigi della Misericordia* 2003, pp. 68-71 n. 5.

[56] L'Occaso 2007, pp. 105-106. Potrebbe venire da Santa Lucia una tavoletta oggi in palazzo Ducale (cfr. cat. 98). La pala d'altare della chiesa di Santa Lucia, opera di Giuseppe Bongiovanni, venne trasferita in Sant'Egidio: Grassi 1996.

[57] Sulla raccolta degli Istituti: *Prodigi della Misericordia* 2003. Quanto alla provenienza delle singole opere, occorre notare che la lunetta di Fetti proverrebbe dalla cappella del Tribunale, mentre la pala di Giovanni Iuricovitz potrebbe venire dal Pio Luogo del Soccorso delle Zitelle mendicanti (L'Occaso 2010c, p. 41).

[58] R. Berzaghi, in *Manierismo a Mantova* 1998, p. 159 nota 67; L'Occaso 2008f, p. 78 nota 76. Sappiamo inoltre che un *San Brunone* di Giuseppe Vermiglio passò all'oratorio di San Francesco di Sales (L'Occaso 2007d, p. 94), ma è oggi disperso; è stato anche supposto che un *Battesimo di Cristo* descritto da Cadioli nella certosa sia il dipinto del primo Cinquecento in Saint Nicholas-des-Champs a Parigi: Agosti 2005c, pp. 224-225. È possibile che anche altri dipinti siano giunti in San Martino, adattati quindi da Luigi Niccolini a nuove iconografie: P. Bertelli, in *Osanna* 2005, p. 249.

[59] Volta 1831-1838, III (1831), p. 132 nota 3; Perina 1965b, p. 534 nota 24.

[60] Marinelli (1988b).

[61] Casarin 1997; Marinelli 1998e, p. 351.

[62] Tra i quadri elencati, ma non necessariamente poi entrati nelle collezioni del palazzo, era anche un "quadro grande con cornice gialla dorata rappresentante Nostro Signore flagellato", forse identificabile col dipinto di quel soggetto che Bartoli (1771-1799 [ed. 1985], p. 69) notava a Bosco Fontana, ma in chiesa, attribuendolo a Vasari; è stato supposto che il dipinto citato da Bartoli sia il cinquecentesco *Martirio di San Giacomo* della parrocchiale di Marmirolo, ma ciò mi lascia perplesso. Il trasferimento di quadri e arredi alla "Real Corte" è attestato anche da: Galafassi, Bertolini 2000, p. 45.

[63] Gli inventari di soppressione delle due chiese sono in: ASMn, DU, II serie, b. 51. Per il Carmine, rimando alla più dettagliata trattazione in L'Occaso 2011c.

[64] Credo si possa identificare con "la Predicazione di S. Giovambattista, è lavoro d'uno de' fratelli Costa" che Cadioli (1763, p. 123) descrive nella chiesa della Santissima Annunziata.

[65] Provengono dal Carmine l'*Incoronazione della Vergine con sant'Alberto da Trapani e Giovanni Battista* forse riferibile a Ippolito Lippi e, sull'altare maggiore, una pala rappresentante *Cristo che appare a san Celestino e santa Maria Maddalena*, dipinta da Francesco Borgani ma ritoccata da Giovanni Bottani nel 1794 (L'Occaso 2010b, pp. 38 e 40). Anche la *Natività della Vergine* e la *Presentazione al Tempio* di Campitello sembrano di prove-

nienza carmelitana: i frati e le suore poste in basso sono infatti di quell'ordine.

[66] I tre frammenti in questione sono pubblicati in: Gabrielli 1971, pp. 192 e 218-219. Si deve a Paola Astrua (com. or.) la scoperta che i tre pezzi sono frammenti di una più vasta, unica composizione. A me spettano il collegamento dei pezzi con il contratto del 1534 e con il disegno preparatorio, conservato al Louvre (inv. 3458): L'Occaso 2011b, pp. 9-11.

[67] Sulla pala di Bazzani: Caroli 1988, p. 134, n. 178; per Micheli: L'Occaso 2008, p. 213 nota 15.

[68] L'Occaso 2009e, p. 67.

[69] Iscrizioni settecentesche sul retro assegnano la lunetta (cimasa di un altare) al beato Battista Spagnoli, che si ritiene possa essere stato anche pittore (S. L'Occaso, in *A casa di Andrea Mantegna* 2006, pp. 373-375 n. 25; L'Occaso 2011c, pp. 118-119); l'attribuzione è forse una spia della provenienza carmelitana dell'opera, dato che Spagnoli era sepolto nel Carmine e in quella chiesa gli si attribuiva la pittura di un altare dedicato a San Sebastiano.

[70] Si veda la sintesi di P. Bertelli, in *Abbazia di Matilde* 2008, p. 120.

[71] D'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 213-215 doc. 246.

[72] Bartoli 1771-1799 [ed. 1985], p. 75. L'appunto in questione, come rileva anche Faccioli (*ibidem*, p. 65), è certamente posteriore al 1799; il fatto però che si accenni (p. 75) all'Accademia mantovana come "nostra", mi lascia perplesso sul fatto che quella sezione sia stata effettivamente scritta da Bartoli.

[73] Cfr. Safarik 1990, p. 271; L'Occaso 2002b, p. 26.

[74] ASMn, DU, II serie, b. 4, fasc. 8e, 5 Fruttifero VI.

[75] ASMn, DU, I serie, b. 418. Ci si può chiedere se fossero due delle quattro lunette o se piuttosto si alluda alle brutte tele di Lucrina Fetti che rimasero in Sant'Orsola.

[76] Cadioli 1763, pp. 50 e 53. La pala della cappella di Sant'Anna, rappresentante "con essa Santa, Maria Vergine, S. Margherita etc." per Francesco Bartoli "è opera certamente di Giulio Romano" (Bartoli 1771-1799 [ed. 1985], p. 66).

[77] ASMn, Intendenza Reale Politica di Mantova, b. 196, fasc. 140. Del *San Longino* non resta traccia.

[78] ASMn, DU, I serie, b. 40, 26 settembre 1789.

[79] Cadioli 1763, p. 50. Due di questi teleri furono infine venduti in un'asta del 1853, di cui si dirà più avanti (cfr. App. 10, nn. 12-13).

[80] ASMn, Sc, b. 82, 13 Ventoso IX, circa la concessione dei marmi a Pozzo; Portioli 1871b, circa il passaggio del 1871 al Museo Patrio. Tra i dipinti elencati nell'inventario *post mortem* di Pozzo (ASMn, Tribunale di prima istanza, b. 541, 21 dicembre 1803), merita senz'altro d'essere citato il n. 118: "Altro quadro sul legno originale del Barozzi rappresentante la deposizione di Cristo dalla Croce. lire 30", forse in relazione col dipinto di Castiglione delle Stiviere, il quale non è un originale ma solo una buona copia dal Barocci, come ritengono anche Andrea Emiliani e la Morselli (2009, p. 184).

[81] Per alcune opere di proprietà di Giovanni Bottani, tra cui due *Apostoli* di Guido Reni e un *Paesaggio* di Gaspard Dughet: Belluzzi 1983, p. 142 nota 47; Tellini Perina 2000, pp. 212-213.

[82] L'unico dipinto che io sappia provenire da quella chiesa è la pala di Antonio Gatti oggi sull'altare maggiore di San Barnaba (cfr. cat. 343).

[83] La chiesa certosina ospitava una *Inventio Crucis* di Giuseppe Vermiglio (del 1628 circa: L'Occaso 2005c, p. 33 nota 60), emigrata presto dalla città e ora ad Augusta, in Germania, nella chiesa di Santa Croce: Frangi 1994, p. 164. Il dipinto transitò, negli anni Trenta del XIX secolo, nelle collezioni del "signor Borali" (Coriolano o forse Bartolomeo, "possessore di molti Quadri di merito": Bottoni 1840, p. 120) e di Paolo Reseghini (o Rasseghini) di Mantova: ASMn, DPA, b. 268b, *ad vocem* "Vermiglio". Raseghini fu anche proprietario di un brutto dipinto cinquecentesco oggi nel Museo di Castelvecchio di Verona (inv. 5187-1B1894; M. Molteni, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 438-439 n. 343).

[84] Da questa chiesa provengono i due *Angeli piangenti* di Fetti presso la Galleria Estense di Modena (Safarik 1990, pp. 172-174 nn. 49-50).

[85] Da questa chiesa proviene la pala di Antonio Maria Viani a Castelbelforte: Berzaghi 1981, pp. 306 e 311 nota 127. Il dipinto non è tuttavia arrivato in chiesa all'epoca delle soppressioni, ma è stato acquistato dal parroco di Castelbelforte nel 1952 presso un Andreani pittore (Galli s.d., p. 69; Arrigo Andreani muore nel 1951, per cui potrebbe trattarsi di Carlo).

[86] Volta 1804, p. 150.

[87] Volta 1804, p. 153. La pala che ornava l'altare di questo oratorio, una *Discesa dello Spirito Santo* di Borgani, venne probabilmente trasferita nella parrocchiale di Bonizzo, come ragionevolmente suppone Berzaghi (1998, p. 209).

[88] Volta 1804, pp. 151-152.

[89] Don Remigio Tirelli chiedeva l'arredo di Sant'Ambrogio per San Gervasio nel 1789: ASMn, DU, I serie, b. 313, fasc. 62. Circa la tela di Soave: R. Berzaghi, in *Giulio Romano* 1989, pp. 447-448.

[90] Sul dipinto, che credo riferibile all'Andreasino: L'Occaso 2008f, p. 75; L'Occaso 2010b, p. 35.

[91] S. L'Occaso, in *Restituzioni* 2004, pp. 184-189 n. 36 (anche sul perduto *Cristo portacroce* riferito a Giulio). Un inventario del 1760 di San Silvestro (ASDMn, Benefici, b. 33/3) ricorda una pala di Bazzani (*Annunziata con i santi Antonio di Padova e Riccardo vescovo*, oggi in collezione privata: Ivanoff 1950, p. 62 n. 106; Caroli 1988, p. 144 n. 204), una di Pietro Fabbri (dedicata a santa Caterina) e un dipinto dei "fratelli Costa" (*San Marco Evangelista*).

[92] ASMn, DU, I serie, b. 38, 29 Germinale VII.

[93] Invece la pala dei Santi Simone e Giuda riferita a Caroto da Bartoli (1771-1799 [ed. 1985], p. 73), una *Madonna del roseto* (copia da Francesco Francia) sul primo altare a sinistra, è oggi forse conservata nel Museo di Castelvecchio a Verona: D. Scaglietti Kelescian, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 445-446 n. 350. Un'altra copia del dipinto del Francia di sicura provenienza mantovana, è quella dipinta nel 1625 da Lucrina Fetti: Safarik 1990, p. 17. A una copia del dipinto Margherita Gonzaga allude nel testamento del 1615: Bourne 2009, p. 163.

[94] ASMn, DU, I serie, b. 305, fasc. 1.

[95] Con questa clausola furono sempre concessi alle chiese i quadri raccolti nel palazzo Ducale, ove non metteranno più piede.

[96] ASMn, DU, I serie, b. 482, fasc. 6, 11 giugno 1802.

[97] I quadri sono così identificabili: il *Redentore* di Teodoro Ghisi, il *San Pellegrino Laziosi* (di Giuseppe Pelizza o da lui restaurato, come una scritta parzialmente leggibile lascia intendere), le *Nozze di Cana* di Alessandro Maganza e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* assegnata a Lorenzo Costa il Giovane, posta in controfacciata e proveniente da San Sebastiano. Il secondo dipinto era però ancora in palazzo Ducale nel 1803 (App. 6, n. 410). Ad Alessandro Maganza spetta anche la *Morte di san Nicola*, firmata (come Berzaghi segnalava a Marinelli 1996, p. 74) e conservata nei Santi Nicola e Martino di Viadana, ma non ori-

ginaria della chiesa. La *Madonna col Bambino e i santi Maurizio e Margherita* in San Maurizio a Mantova è riferita a Vincenzo Maganza da Barbieri (1993) e ad Alessandro da Sgarbi (1995).

[98] ASMn, DU, I serie, b. 305, fasc. 1.

[99] ASMn, DU, I serie, b. 482, fasc. 6. Il *Sant'Omobono*, che Bartoli (1771-1799 [ed. 1985], p. 67) dice opera di Bazzani, è identificabile col dipinto della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 6486).

[100] Per l'arrivo dei marmi a Mantova, si vedano almeno Borsa 1790; Bazzotti, Freddi 1983, p. 98; Ventura 1997. Nel 1773 l'Accademia acquisiva anche la ricca collezione di gessi dei Bottani: Silvestri 1996. Può essere utile segnalare documenti che attestano ulteriori tentativi di trasporto di statue da Sabbioneta a Mantova nel 1834: ASMn, AP, b. 26, fasc. senza nome, nn. 10 e 23.

[101] Ventura 1997, p. 108.

[102] Per la provenienza e originaria dislocazione dei dipinti: Bazzotti 1993; Ventura 1997, p. 20. Ben quarantadue ritratti sono in una *Specifica* del 1773: "16 incogniti", diciotto identificati e otto identificati ma depennati (Ventura 1997, pp. 109-110). Tra questi ultimi sono i ritratti di Giulia Gonzaga, di Federico II Gonzaga, di Ludovico Gonzaga di Nevers, di Ferdinando Alvarez di Toledo (il duca d'Alba), di Carlo V, del Conte di Caiazzo, di Anneo di Montmorency e di Giacomo Menocchio; almeno tre di essi esistono ancora, due in palazzo Ducale (cat. 229 e 230) e uno (il Menocchio, che potrebbe essere del 1585) nella biblioteca Comunale.

[103] Affò 1780, pp. 48-49. Vale la pena ricordare che già Federico II Gonzaga aveva allestito nel castello di San Giorgio una galleria di novantacinque ritratti di illustri personaggi, raccolti sin dal 1522 e sicuramente in relazione con la serie gioviana (Brown 1988, p. 324), che potrebbe essere stata d'ispirazione per successive repliche. Anche Francesco Cauzzi Gonzaga possedette una cospicua serie di ritratti d'uomini illustri, quali sono attestati nell'inventario *post mortem* del 1614: Ferrari 2007. La raccolta iconografica mantovana è di solito ignorata negli studi sulla fortuna del genere nel tardo Cinquecento (cfr. Herklotz 2009). I modelli delle nostre tele sono molteplici e certamente non limitati alla serie gioviana (cfr. Bazzotti 1993, p. 396 nota 40); alcuni dei soggetti della serie sabbionetana sono esclusi da quella gioviana, perché cronologicamente posteriori alla morte del vescovo di Nocera.

[104] De Dondi 1600 [ed. 1857], p. 36.

[105] AAVMn, b. 12, Atti della vecchia Accademia, 14 Ventoso VII. Secondo la Sicoli (1998, p. 304) il passaggio sarebbe avvenuto nel 1794.

[106] Per la *Moltiplicazione* si veda la lettera di Leopoldo Camillo Volta dell'11 dicembre 1810 (ASMi, Studi, parte moderna, b. 351, fasc. 7); per gli altri dipinti: BCMn, cartella C, *Inventario delle proprietà mobili dello Stato esistenti al 31 dicembre 1870 nella biblioteca Governativa di Mantova*. Si riferiscono a quella serie quantomeno i "Dodici quadri in tela a olio senza cornice, ed uno con cornice antica indorata, di distinti personaggi".

[107] I dipinti di cui si discute sono stati identificati come una serie da Ladner (1935, pp. 372-373) ma solo nel 1993 Bazzotti si è accorto della loro provenienza da Sabbioneta. I pezzi pertinenti a quel ciclo e oggi rintracciabili nella biblioteca sono: *Antonio Leyva* (inv. 95170001); *Niccolò Orsini* (inv. 95170002); *Paolo Giovio* (inv. 95170003); *Giacomo Menocchio* (inv. 95170004; del 1585?); *Federico da Montefeltro* (inv. 95170005); *Tamerlano* (inv. 95170007); *Ferrante Francesco d'Avalos* (inv. 95170008); *Pedro Enriquez de Azevedo* (inv. 95170047); *Adam Dietrichstein* (inv. 96210067); *Massimiliano II d'Asburgo* (inv. 96210070); *Gaston de Foix* (inv. 96210071); *Francesco Panigarola* (inv. 95170037; accostabile a Bernardino Campi, pare anteriore al ritratto fiorentino di Lavinia Fontana, del 1585, agli Uffizi, inv. 807). Mi avvalgo delle identificazioni proposte da Barbara Furlotti e Chiara Pisani nelle relative schede di catalogo (1997), oltre che della scarsa bibliografia esistente.

[108] Volta 1804, p. 154.

[109] Dalla chiesa delle Carrette proviene probabilmente la pala di Giuseppe Bazzani nei Musei Civici di Treviso (inv. 185), come Berzaghi s'è accorto (com. or.). Oretti (ms. 1775, c. 479v; Ivanoff 1950, p. 38) vi descrive inoltre un "S. Mauro abate del Bazzano" che credo possa essere giunto poi alla chiesa degli Angeli e infine al Museo Diocesano (cfr. Caroli 1988, p. 196 n. 290). Coddè (1837, p. 14) ricordava in San Giovanni un *San Marco in atto di benedire gli infermi*, ma è forse un *lapsus*: assai più pertinente è, per una chiesa benedettina, una pala dedicata a san Mauro.

[110] L'inventario del 1803 del palazzo Ducale (App. 6) include vari dipinti provenienti da San Niccolò. L'8 giugno 1804 quattro quadri furono resi alla chiesa: "Il Salvatore grande, il Salvatore ovato, Sant'Onofrio e la Madonna" (ASMn, DU, I serie, b. 482, fasc. 6). Il 19 maggio 1809 sei dipinti di San Niccolò vennero consegnati all'oratorio di San Girolamo (ASMn, DU, I serie, b. 28, fasc. 13), donde almeno tre pale d'altare, come vedremo, giunsero in Sant'Orsola. La venerata immagine dell'altar maggiore, una quattrocentesca *Madonna col Bambino* ad affresco, fu invece trasferita in Santa Caterina (Arrivabene 1847 [ed. 1975], p. 191).

[111] Un solo dipinto proveniente da questa chiesa mi è noto: la pala del parmense Clemente Ruta ora in San Barnaba, come segnalavo a Bertelli 2006, p. 99; il dipinto, che raffigura *San Camillo de Lellis*, è databile al 1742 (cfr. Amadei 1750 [ed. 1954-1957], V, p. 52). Il *Cristo flagellato* del refettorio, da taluno anticamente creduto di Reni (Cadioli 1763, p. 67) o, secondo Volta, di Fermo Ghisoni (ASMn, DPA, b. 180, p. 182), sembra fosse ancora nel 1874 presso i "signori Susanni": d'Arco 1874, p. 162.

[112] Ferlisi 2007. Alcune pale d'altare della chiesa giunsero alla vicina parrocchiale di Sant'Egidio, che tuttora le custodisce.

[113] Volta 1804, p. 154.

[114] Gionta, Mainardi 1844, p. 309. La chiesa fu dei girolamini dal 1499 al 1675, e, da allora alla soppressione, dei filippini.

[115] Volta 1804, p. 166. Circa la paternità dei *Diari*: Faccioli 1959-1963, I (1959), p. 342, III (1963), p. 165.

[116] Petrozzani 1799, p. 35; Luzio 1890, pp. 192-193.

[117] ASMn, Amministrazione Centrale del Dipartimento del Mincio, b. 5, fasc. 15.

[118] Arrivabene 1847 [ed. 1975], pp. 92, 94 e 109. Perse sono numerose opere della chiesa dell'Immacolata Concezione dei cappuccini, tra cui i dipinti di fra' Stefano da Carpi (da Mareto 1951, pp. 399-400; Russo 1979, pp. 89-90) e un *San Michele Arcangelo* di fra' Cosmo da Castelfranco (Paolo Piazza), che sembra vi sia giunto nel 1731, da Rovigo: L'Occaso 2010e, pp. 63-64. Alla parrocchiale di Goito sono giunte almeno due tele dalla chiesa dei cappuccini: i dipinti di Francesco Borgani e di Domenico Fetti (Berzaghi 1983, pp. 140 e 143 nota 65; Berzaghi 1985b, pp. 56-57; Safarik 1990, p. 213 n. 90). Safarik (1990, p. 213) ha ragionevolmente supposto che il dipinto con "S. Felice [...] colla Madonna, il cui pensiere è del Feti", già nell'Immacolata Concezione, sia il quadro di fra' Semplice da Verona in palazzo d'Ar-

co. Il *San Francesco* erroneamente indicato da Cadioli (1763, p. 65) come di "scuola di Lodovico Caracci", corrisponde al quadro di Vincenzo Campi poi giunto in Santo Spirito, scomparso verso la metà del XX secolo, recentemente riapparso sul mercato antiquario (Finarte, Milano, 23 ottobre 2008, lotto 477), assegnato dal Tribunale di Milano alla Curia di Mantova e quindi riportato (dicembre 2010) in Santo Spirito. Tre dipinti di Bazzani della chiesa dei cappuccini giunsero in Santo Spirito, ma in seguito sono andati dispersi (Grassi 2003, p. 255). È probabile che anche i quadri di fra' Semplice oggi a Mestre, transitati per i Santi Gervasio e Protasio di Mantova (Manzatto 1973, nn. 27-29), provengano dalla chiesa dei cappuccini.

[119] Gionta, Mainardi 1844, p. 323.

[120] Arrivabene 1847 [ed. 1975], p. 91.

[121] Gionta, Mainardi 1844, p. 325. Dalla parrocchiale proviene il *San Giorgio e il drago* attribuito a Bernardino Gatti e ora conservato nella chiesa di Frassine: R. Berzaghi, in *Giulio Romano* 1989, p. 451.

[122] Secondo d'Arco (1838, p. 72 nota 2), Gaetano Susani avrebbe posseduto un bozzetto del dipinto; mi domando se sia identificabile con un piccolo olio su tavola conservato nella pinacoteca del Museo "Giovanni Antonio Sanna" di Sassari (cfr. Dore 2008, pp. 184-185 n. 131). Una copia si conserva anche nella parrocchiale di Scorzarolo.

[123] Sui furti napoleonici: Signorini 1997. In sintesi, sul patrimonio polironiano disperso in seguito alla soppressione: Sicoli 2001; Artoni, Bertelli 2008.

[124] Il dipinto è stato rintracciato da Pougetoux (2003, p. 112 n. 139), ma la sua provenienza da Sant'Orsola è stata chiarita dalla Salvalai (2003, p. 141).

[125] Signorini 1997, p. 292. Sono ricordati in palazzo Ducale da Pagliari (1788, p. 6).

[126] Signorini 1997, p. 291; cfr. Salvalai 2003, p. 136, che trascrive "... opere di Giuseppe Bottani, e di loro ..." omettendo il nome di Giovanni.

[127] Per l'*Incredulità*: Pougetoux 2003, pp. 74-75 n. 11; L'Occaso 2008c, p. 170 nota 7 (ma cfr. anche: Ingendaay 2008, pp. 376 e 377 nota 31); per la *Didone*: Tellini Perina 2000, pp. 114-115 n. 58.

[128] Luzio 1890, p. 22.

[129] ASDMn, *Memoria sacro-storico-patria intorno alle antiche e moderne parrocchie della città di Mantova. Dettata dal canonico Luigi Rosso ed arricchita di Note interessanti*, 1850-1852, p. 83, sulla restituzione del 1831. Che la copia, che si conserva nella canonica di San Leonardo, sia di Ruggeri è detto da Bartoli (1771-1799 [ed. 1985], p. 69). Sulla tela cinquecentesca, analisi radiografiche realizzate nel 1997 da Mario Amedeo Lazzari hanno evidenziato che nella stesura originale, di Francesco Francia, a sinistra vi era san Pietro che presentava alla Madonna e al Bambino un pontefice inginocchiato, i cui tratti somatici sono quelli di Leone X. Questa redazione venne però "corretta" verso la metà del Cinquecento, probabilmente da Girolamo Bedoli.

[130] I due dipinti di San Maurizio sono documentati nella cappella di palazzo Cavriani dalla foto Giovetti 6840, conservata nell'ASMn e databile forse agli anni Sessanta. I quadri sono stati recentemente pubblicati da G. Milantoni, in *Scuola dei Carracci* 1994, pp. 175-176 (su segnalazione di Emilio Negro), il quale afferma che nel *San Francesco* l'angelo è di Carracci e il santo di Garbieri; Brogi (2001, I, p. 297 n. P99) assegna tutta l'opera a Garbieri. Vedi anche la seguente nota 232.

[131] Per la pala di Campitello, cfr. nota 65. In San Leonardo, Matthiae (1935, p. 43) descrive due dipinti attribuiti a Ruggeri sin da Susani (1818, p. 98) e perduti durante la seconda guerra mondiale. Uno dei due, palesemente vicino a una tela del 1780 di Giuseppe Bottani ora nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini a Roma (inv. 2519), è illustrato da Matthiae (1935, p. 40), ma per un refuso è abbinato alla didascalia relativa a un dipinto di Sant'Egidio (un'ulteriore versione, di sagoma tendente all'ovale, è appena emersa presso un antiquario). Il secondo dipinto riferito a Ruggeri (illustrato da Matthiae 1935, p. 43, e rappresentante i *Santi Giuseppe, Antonio di Padova e Luigi Gonzaga*) sembra invece opera seicentesca.

[132] ASMn, DU, I serie, b. 140; Agosti 2005c, p. 475. L'inventario della chiesa, redatto il 17 giugno 1798, menziona almeno altri due dipinti apparentemente rinascimentali: una Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Paolo in un'architettura dipinta e una Madonna tra due santi su tavola a fondo oro.

[133] M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 130 n. 30.

[134] L'Occaso 2004b, pp. 46-47; L'Occaso 2005, p. 343. Il "reminatto" era un timpano curvo. Esula dallo scopo di questo lavoro rintracciare le opere d'arte della chiesa francescana, ma ricordo almeno alcune delle opere più importanti che vi si conservavano e oggi disperse: il *Cenacolo* di Francesco Bonsignori, il polittico dell'altar maggiore, riferito all'Andreasino, e il *Sant'Antonio di Padova* di Francesco Castiglione. Scomparve "Il San Sebastiano, un Santo martire, santa Maria Maddalena, sente del Mantegna cioè sua scuola" notato da Oretti (ms. 1775, c. 479r), assegnato da Volta (1776, p. 166) a "Carlo del Mantegna" (probabilmente Carlo di Jacopo Richesani) e forse descritto in un elenco del 1798 (cfr. App. 5, n. 24). È possibile che rimangano in palazzo Ducale due tavole di un polittico giunto da San Francesco: cat. 60-61.

[135] Della "quadreria" di San Domenico molti sono i pezzi dispersi: le pitture (murali) di Stefano da Verona, la *Deposizione* di Giulio Romano e un polittico commissionato nel 1497 per l'altare maggiore (cfr. p. 125). La *Vergine che appare a san Giacinto* sarebbe giunta, dopo un passaggio in San Vincenzo, nella chiesa dei Santi Gervasio e Protasio (Ferlisi 2007, pp. 85-86); la corrente attribuzione a Borgani non può essere avallata.

[136] Sulla mancanza di documentazione relativa alle soppressioni napoleoniche a Modena: Baracchi 1991, p. 205 (e *passim*).

[137] ASMn, DU, I serie, b. 383, fasc. 43.

[138] ASMn, DU, I serie, b. 384, fasc. 91.

[139] Ritengo che a questo nuovo inventario si faccia riferimento in ASMn, Amministrazione Centrale del Dipartimento del Mincio e Commissione Amministrativa, b. 37, cc. 427-446.

[140] Il rimando si trova in ASMn, Sc, b. 82, 15 maggio 1802.

[141] ASMn, Regia Cesarea delegazione civile, b. 5, fasc. 16.

[142] ASMn, Regia Cesarea delegazione civile, b. 19, fasc. 7.

[143] ASMn, Regia Cesarea delegazione civile, b. 5, fasc. 3.

[144] ASMn, DU, I serie, b. 476, fasc. 1.

[145] Nel 1802 il "pittore cittadino Antonio [*sic*] Campi" era stato appunto incaricato di "rilevare due note distinte de' quadri che trovansi di ragione della Nazione nel palazzo Nazionale, e che spettavano alle soppresse Corporazioni, esclusi li quadri che propriamente appartengono e sono sempre stati del suddetto palazzo": ASMn, Sc, b. 82, 17 luglio 1802. L'inventario del 1803 si trova in ASMn, Sc, b. 90, ed è già noto ad alcuni studiosi, per quanto mai pubblicato nella sua interezza. Berzaghi è colui che ne ha tratto maggior profitto; già nel 2002 mi fornì una trascrizione, qui adattata in App. 6.

[146] In base alle considerazioni già fatte, troviamo elencate come

opere degli "agostiniani", sia dipinti provenienti dalla loro pristina chiesa di Sant'Agnese, sia opere della Santissima Trinità, che essi avevano occupato, al posto dei gesuiti, nel 1776. Vi sono anche tre opere elencate nel 1803 con l'indicazione di provenienza dai "gesuiti": un *Sant'Ignazio* e un *San Francesco Borgia* non identificati, oltre alla pala di Orioli (cat. 495).

[147] Poiché essi dal 1775 occupavano San Cristoforo, i dipinti già degli "olivetani" provenivano tanto da quella chiesa (in origine dei celestini), quanto da Santa Maria del Gradaro, che gli olivetani avevano dovuto abbandonare nel 1775.

[148] Le servite furono trasferite nel 1797 in San Vincenzo, già delle domenicane, e vi rimasero sino al 1813; nel 1810 Felice Campi giudicò non "degni di Galeria" i dipinti lì conservati (Grassi 2001, pp. 145-146 nota 26; R. Berzaghi, in *Osanna* 2005, p. 260).

[149] Una singola ambigua voce afferma la provenienza di una pala (App. 6, n. 44) da una chiesa delle "Madri [di] San Barnaba".

[150] Da questa chiesa paiono provenire, oltre ai cat. 419-420, anche l'*Andata al Calvario* di Antonio da Pavia della Cassa di Risparmio di Carpi (Agosti 2005c, p. 259) e una pala con *San Tommaso d'Aquino e i santi Pietro e Paolo* di Bazzani in collezione privata (Caroli 1988, p. 212 n. 331; R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, p. 108).

[151] Dei quattro dipinti tolti da questa chiesa e attestati dall'inventario, nessuno è attualmente rintracciato. La chiesa ospiterà invece, come vedremo, varie opere provenienti da altre chiese soppresse.

[152] Di una vendita degli arredi, pitture incluse, rimaste alle Quarantore, si ha notizia in ASMn, DU, I serie, b. 419, fasc. 6. Il documento segnala anche i nomi degli acquirenti.

[153] ASMn, Intendenza provinciale di Finanza, fondo 42, b. 1.

[154] App. 7. "Gavioli" sta forse per Cadioli, ma non escludo che si alluda invece a un diverso artista, su cui cfr. L'Occaso 2007d, p. 99.

[155] ASMi, Amministrazione Fondo di Religione, b. 213/3, citato in: Sicoli 2001, p. 121.

[156] Sicoli 2001, pp. 116-117. La stessa studiosa (1998, p. 305) afferma che "la "raccolta" delle opere doveva estendersi, secondo un principio innovativo, messo in pratica nella costituzione del Museo Lapidario, anche alle collezioni private". Nella documentazione da me consultata non si accenna mai a espropri da privati cittadini e le opere giunte alla fine del Settecento nel Museo Statuario furono donazioni.

[157] ASMn, Sc, b. 90. Problemi di tutela erano all'ordine del giorno. Nel 1820 venne abusivamente strappata la testa di un san Longino da una *Crocifissione* dipinta nella cappella dell'appartamento Grande in Castello: L'Occaso 2006b, p. 123 nota 160. Forse in quell'occasione tutte le pareti furono intonacate, dato che solo nel 1968 è stato effettuato il descialbo e le pitture sono state scoperte: ASoMn, esercizio finanziario 1968, pos. 3, Spese per il restauro.

[158] Antoldi 1815, p. 29.

[159] Nel documento il nome di battesimo non è precisato, ma sappiamo che il consigliere Giuseppe Valestra era legato alla parrocchia di San Barnaba e dalla chiesa ottenne un frammento di un cinquecentesco *Martirio di san Barnaba*: Gozzi 1976, p. 58.

[160] Sulla questione si veda anche Luzio 1890, pp. 197-198. L'offerta di Valestra venne ricusata e l'opera dichiarata incedibile. Il dipinto (circa cm 220x157) è identificabile con un quadro che alla metà del Novecento si trovava a Londra (S. L'Occaso, in *Restituzioni* 2006, p. 252); venduto come opera di Lorenzo Costa il Vecchio da Sotheby's (Londra, 5 marzo 1958, lotto 35), è successivamente ricordato da Laskin (1964, p. 112) come opera dell'"Orombelli Master", nella collezione Philip, con una descrizione coincidente. Due fotografie del notevole dipinto si conservano rispettivamente – entrambe gentilmente segnalatemi da Andrea Ugolini – nella fototeca della Fondazione Berenson a I Tatti e nella Witt Library di Londra, sotto il nome di Lorenzo Costa.

[161] Questa distribuzione delle opere sul territorio pare anticipare quanto avvenuto a Milano, solo a partire dal secondo decennio, con la dispersione di quadri considerati di secondaria importanza, tra gli innumerevoli ammassati nei magazzini di Brera (*Brera dispersa* 1984; Sicoli 2000, p. 259).

[162] Dopo aver occupato, ed essere stato cacciato dalla ex chiesa dei filippini e da Santa Maria della Vittoria, sembra che nel 1816 egli fosse ancora alla ricerca di un luogo dove stanziarsi e poter officiare (ASMn, DU, I serie, b. 406, fasc. 6).

[163] L'Occaso 2007d, pp. 93-94. Giunsero così in San Francesco di Sales opere di Giorgio Anselmi, di Giuseppe Vermiglio, di Felice Campi e altri. Un inventario del 1867 dell'oratorio si trova in: ASMn, Intendenza di Finanza, fondo 41, b. 378; mi è stato segnalato da Loredana Nolli.

[164] ASMn, DU, I serie, b. 482, fasc. 6, n. 7. L'Occaso 2007d, pp. 92-93. Della pala di Cignaroli esiste il disegno preparatorio all'Ambrosiana (inv. F 257 inf n. 184) e datato 1740; della pala di Salis esiste una copia parziale nella parrocchiale di Cerese. Il *San Filippo Neri* di Pietro Rotari scomparve entro il 1803.

[165] ASMn, DU, I serie, b. 482, fasc. 6, n. 1, 16 febbraio 1804. Un elenco delle opere concesse a don Bellavite il 16 aprile 1804 è anche in ASMn, Sc, b. 132, fasc. Impiegati.

[166] ASMn, DU, I serie, b. 482, fasc. 6.

[167] ASMn, DU, I serie, b. 419, fasc. 6, 5 maggio 1804 (consegna).

[168] ASMn, DU, I serie, b. 482, fasc. 6, 14 gennaio 1804.

[169] ASMn, Sc, b. 132. Tra le sei pale nel documento citato, solo un'*Annunciazione* è rimasta in palazzo (cat. 371); un *Martirio di sant'Orsola* e un *Martirio di san Cristoforo* ne sono in seguito usciti, così come una tela proveniente dai "paolotti" e "Due piccioli quadri, uno rappresentante la Natività di san Luigi Gonzaga e l'altro quando si presenta a vestir l'abito di sant'Ignazio", provenienti dalla Santissima Trinità (App. 6, nn. 444-445).

[170] Mantovani, Mantovani 2002, pp. 171-179.

[171] Sulle vicende di queste due pale: L'Occaso 2006b, pp. 115-116. L'*Orazione nell'orto*, nonostante il parere di Giovanni Bottani, rimase invece in Sant'Orsola e solo nel 1798 fu portata in palazzo Ducale. L'attribuzione a Jacopo Bambini, da me proposta in via dubitativa nel 2009, verrà ampiamente argomentata da Angelo Mazza.

[172] BSMn, ms. XIV 284, L. Rosso, *Storia di Mantova e continuazione del compendio cronologico-critico della medesima incominciando dall'anno MDCCC e successivamente*, 1834, pp. 198-199.

[173] La Tellini Perina nel 1984 (p. 60) segnalava l'opera presso Sant'Orsola, attribuendola a Giuseppe Bottani; la studiosa nel 2000 (p. 124), stimandola del fratello Giovanni, la dava invece per dispersa. In seguito l'opera è stata segnalata a Villa Maiardina (L'Occaso 2007d, p. 93). Il trasferimento dovrebbe quindi essere avvenuto dopo il 1984; è probabile che sia da collegare col trasferimento del parroco di Sant'Orsola in quel paesino. In "cambio" della pala di Bottani sarebbe così giunta in Sant'Orsola, come mi informa Berzaghi (com. or.), l'*Immacolata* di Alessandro Turchi (sulla quale: Marinelli 1985b, pp. 75 e 82 nota 5).

[174] Gionta, Mainardi 1844, p. 337.

[175] Sul dipinto assegnato al Motta: Safarik 1990, pp. 307-308 n.

A65; R. Morselli, in *Domenico Fetti* 1996, pp. 271-272 n. 77; L'Occaso 2010e, pp. 67-70. Oltre a quest'opera, da Sant'Orsola sono passati a Ognissanti anche un'*Adorazione dei pastori* di Lucrina Fetti (L'Occaso 2002b, p. 39) e il frammento di una tela di Dionisio Mancini (L'Occaso 2006, p. 221).

[176] Oltre a quella pala, ve n'erano altre due che sono passate all'Ospedale (oggi Azienda Ospedaliera "Carlo Poma"), il quale ha avuto fino al 1928 sede in Sant'Orsola. L'Azienda Ospedaliera possiede tuttora una pala settecentesca con la *Madonna col Bambino e i santi Celestino e Pietro* (cfr. L'Occaso 2010f, p.8), attestata già nell'inventario di soppressione di San Niccolò (ASMn, DU, I serie, b. 28), che la dice di proprietà di Antonio Valenti. L'altro dipinto già in San Niccolò, una tela di formato ovale rappresentante il *Redentore*, è stato ceduto nel 1960 a un ispettore sanitario, assieme a due pale di Lucrina Fetti nate nel 1629 per Sant'Orsola (*Visitazione* e *Orazione nell'orto*) e a due ritratti. Le due tele della Fetti sono oggi in una collezione privata.

[177] L'Occaso 2008c, p. 192.

[178] ASMn, DU, I serie, b. 482, 9 dicembre 1803. In quella chiesa non vi è oggi alcun dipinto corrispondente.

[179] ASMn, DU, I serie, b. 419, 10 aprile 1804. In realtà il secondo dipinto, che il parroco diceva "inservibile", sembra essere tuttora in chiesa, se identificabile col *San Filippo Benizi* di Malpizzi. Don Saini ebbe comunque "un quadro grande di Santa Margherita" e un altro "con figure grandi di due santi": la *Santa Margherita da Cortona* di Bazzani, proveniente da San Francesco e poi giunta in San Maurizio, e la *Madonna col Bambino e due santi* di Antonio Gatti già nell'oratorio delle Quarantore e adesso al posto d'onore in San Barnaba (cfr. cat. 343).

[180] ASMn, Dipartimento del Mincio, I e II Prefettura, b. 922. Sembra trattarsi di "Un quadro in piedi di braccia 8 in altezza e 5 in larghezza rappresentante una Pietà con due santi francescani, un cardinale e due sante monache" proveniente dalla chiesa mantovana delle servite. Il dipinto, ricordato da Matthiae (1935, p. 137) nella parrocchiale di Revere con una provenienza imprecisa (la chiesa locale di Santa Mustiola) e un'attribuzione alla scuola di Giulio Romano, è andato distrutto nel 1944 assieme a una pala ritenuta del Garofalo: Magri 1980, p. 121.

[181] ASMn, DU, I serie, b. 302. Vi sono solo due dipinti forse non originari della chiesa: un *Martirio di sant'Andrea* e un *San Francesco confortato dall'angelo*.

[182] L'Occaso 2002b, p. 28. Anche questo dipinto pare disperso.

[183] Identificate da Berzaghi (in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 251-252) come provenienti dalla chiesa cittadina di San Lorenzino, e dallo studioso attribuite a Teodoro Ghisi, sono databili entro il 1593 ma sono forse di altro autore (L'Occaso 2007, p. 105; Berzaghi 2011).

[184] ASMn, DU, I serie, b. 314, fasc. 82, i dipinti ("Dodici quadri con cornice dipinta rappresentanti le Sibille; Un altro grande rappresentante Sant'Antonio e San Sebastiano; Altri nove quadri antichi rappresentanti vari Santi e figure") furono venduti nel dicembre 1789 a un certo Carlo Pellegrini.

[185] Da San Francesco viene senz'altro la pala con *Tre santi*, dipinta da Ippolito Costa nel 1535 (Rebecchini 2008). Una *Madonna col Bambino e santi* attribuita a Fermo Ghisoni venne dipinta attorno al 1534 per Santo Stefano, fu dal 1670 circa in Santa Maria del Popolo, arrivò alla fine del Settecento prima in San Zenone, poi in Sant'Apollonia; fu quindi trasferita in Santa Caterina e oggi prende fiato nel Museo Diocesano. Da San Zenone giunsero in Sant'Apollonia inoltre la splendida pala di Giuseppe Bottani (Tellini Perina 2000, pp. 120-121 n. 65) e un ciclo di tele di Giovanni Cadioli e di Domenico Conti Bazzani (L'Occaso 2008, pp. 210-211). Da San Domenico giunse in Sant'Apollonia l'*Andata al Calvario* di Borgani ora al Museo Diocesano (Berzaghi 1985b, p. 55). Da Santa Marta sarebbe arrivata la pala cinquecentesca con la *Madonna col Bambino tra le sante Marta e Maddalena*, attribuita a Gian Francesco Tura: S. L'Occaso, in *Restituzioni* 2006, p. 253.

[186] ASMn, Sc, b. 82.

[187] ASMn, AP, b. 19, *Ornato sacro-patrio e cenni storici intorno alla chiesa di S. Apollonia...* [1852], c. 19.

[188] ASMn, AN, not. A. Pescatori, b. 7119. Da San Giacomo una pala d'altare di Antonio Brunetti giunse anche alla basilica di Sant'Andrea: Bertelli 2006b, p. 206 nota 25. Mi chiedo se i "quadri in tela" con Sant'Anna e San Luigi siano rispettivamente l'anonimo ovale trasformato in lunetta e la paletta già riferita a Orioli, oggi in San Maurizio e restituibili, entrambi, al viadanese Francesco Chiocchi.

[189] I verbali di consegna di queste opere sono raccolti in ASMn, Sc, b. 132. Sull'ultimo dipinto, vedi anche: ASMn, DU, I serie, b. 482, fasc. 6, 28 maggio 1804. La *Discesa dello Spirito Santo* sembrerebbe però ancora attestata in chiesa ai primi del XX secolo: Grassi 2003, p. 252.

[190] ASM, Sc, b. 132.

[191] Cfr. Negrini 1999, p. 92.

[192] Cfr. nota 13.

[193] ASMn, Sc, b. 132. Bonavia dovette tuttavia consegnarli a qualcun altro, di cui non è fatto il nome. I quattro dipinti credo corrispondano ai nn. 8, 80, 123 e 135 dell'inventario del 1803 (App. 6); il n. 123 secondo quel documento rappresenta però Santa Barbara e non la Madonna, ma, tra i dipinti conservati nella Galleria Nuova, mi pare l'unico soggetto che si presterebbe a confusione.

[194] L'Occaso 2010h, pp. 149-150. Proverrebbe dal duomo anche un *San Girolamo*, oggi nella parrocchiale di Portiolo, se si tratta di una pala del 1722 dipinta dal tedesco Amadio Enz, come ho proposto in: L'Occaso 2006, p. 229 nota 27.

[195] L'Occaso 2007d, p. 93 nota 4.

[196] R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, pp. 92-93. La chiesa di Sant'Albino a Commessaggio oggi ospita anche il prezioso altare marmoreo che nel 1594 frate Francesco Gonzaga fece porre nel presbiterio del duomo mantovano (Assensi 2008, p. 97).

[197] L'Occaso 2006c, p. 150.

[198] Segnalo però che nella sagrestia della chiesa di Nuvolato si conserva una copia del *Cristo davanti a Pilato* di Rubens, ripreso forse attraverso l'incisione di Nicolaas Lauwers o di Bolswert (sull'originale: Jaffé 1989, p. 333 n. 1088; anche Robels 1977, p. 45). Il dipinto, impropriamente ritenuto opera di Cadioli e documentato in quella chiesa solo dal 1813 (Ruberti 1991, pp. 91 e 94), è di dimensioni compatibili a quelle dell'inventario, seppure di formato verticale. Occorre ricordare che la misura del braccio mantovano è variabile: 46,5 cm (Günther 1988, p. 145) o circa 60 (cfr. G. Delmarcel, in *Arazzi dei Gonzaga* 2010a, p. 19).

[199] ASMn, Sc, b. 90.

[200] *Inventario napoleonico* 1976.

[201] I due esemplari manoscritti di Carlo d'Arco che conosco, con annotazioni al testo di Cadioli, sono in ASMn, DPA, b. 45, pp. 481-493/488-500; BCMn, ms. 1268. Questa seconda versione sembra finalizzata a un'edizione che però non avvenne.

[202] Alle dispersioni del patrimonio artistico cittadino alluse Leopoldo Camillo Volta (1831-1838, III (1831), p. 31 nota 2) quan-

do annunciò: "Abbiamo già in pronto di molte e buone notizie su questi oggetti; le quali, se Dio ne dà vita, pensiamo fra qualche anno di pubblicare in un breve Corso di Storia della Mantovana Letteratura". La promessa rimase purtroppo disattesa.

[203] ASMn, DPA, b. 204, fasc. "Agostino Comerio", 14 novembre 1825.

[204] ASMn, DPA, b. 207, fasc. "Antonio Ruggeri". Qualche accenno a questa problematica è in L'Occaso 2009e, pp. 72-74. Sul collezionismo privato a Mantova nell'Ottocento, vi è solo la pionieristica apertura di Schizzerotto 1979, pp. 130-132; sull'argomento ho pronto un vasto lavoro.

[205] L'Occaso 2009e, p. 73.

[206] ASMn, DU, I serie, b. 419; ASMn, Sc, b. 90. Sulle vicende del capolavoro di Rubens rimando al cat. 295-298. I due frammenti mantovani non giunsero a Brera, che tuttavia riuscì a ottenere dal Louvre la bella *Ultima cena* di Malines.

[207] BCMn, Carteggio Bettinelli, fasc. 99, 4 febbraio 1805.

[208] ASMn, DU, I serie, b. 417, fasc. 6.

[209] Cavatorta 2001, p. 154; Bocchi 2003, p. 49. La pala aveva una cimasa e una predella, entrambe disperse.

[210] *Inventario napoleonico* [1976], nn. 303-305 (Viadana) e 378-379 (Casalmaggiore). Per il dipinto di Golasecca: A.M. Bava, in *Barocco nella Bassa* 1999, p. 86 n. 13; il *Martirio di san Lorenzo* era ancora a Casalmorano nel 1892 ma è in seguito scomparso (Guazzoni 1993, p. 110 nota 5). Per inciso, non è di Lorenzo Costa il Giovane, e non è neppure opera mantovana, la seicentesca *Conversione di Saulo* nella stessa chiesa. Ai primi dell'Ottocento da Viadana giunse a Commessaggio (Sant'Albino) l'*Estasi di san Francesco d'Assisi* di Giambettino Cignaroli, per la quale si conserva un bel disegno preparatorio, del 1749, presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (inv. F 258 inf. n. 284; cfr. Marinelli 1996d, p. 372).

[211] ASMn, DU, I serie, b. 166. Appiani venne a Mantova già attorno al 1780 (Mellini 1986, p. 105), in vista di restauri in palazzo Te. Dalle pitture della sala di Psiche trasse palese ispirazione per gli *Svaghi di Marte e Venere* di Brera (reg. cron. 7382).

[212] ASMn, Sc, b. 90. Ricca documentazione su questa vicenda è anche in: ASMn, Prefettura del Dipartimento del Mincio, Polizia, Affari segreti, b. 889, in cui vi è anche una dettagliata relazione di Felice Campi, datata 11 aprile 1811, sullo stato di conservazione dei dipinti consegnati a Brera. Qui i dipinti vengono registrati al loro ingresso il 30 aprile: *Inventario napoleonico* [1976], nn. 456-461.

[213] Roio 1998, pp. 158-160 n. 30. I Capilupi imploravano la restituzione della pala, che sembra ornasse l'altare di famiglia in San Francesco, e che era stata trasferita a Brera con un'erronea attribuzione al Perugino dettata da Appiani: ASMn, Sc, b. 90, 18 settembre 1820. Si ritiene comunemente che la pala sia stata dipinta su committenza del medico Antonio De Grado: la cappella in cui si trovava deve quindi aver mutato patronato entro il Settecento. Perduta è la lunetta col *Dio Padre* (cfr. App. 5, n. 19).

[214] Agosti 1998, fig. 18; L'Occaso 2008f, pp. 65 e 76 nota 35.

[215] Credo che l'intenzione di destinare all'Accademia mantovana, nel 1822, un frammento di un murale di Bernardino Luini, staccato dalla villa La Pelucca di Sesto San Giovanni e rappresentante un putto "illuminato di sotto in su" (Beltrami 1911, p. 62), possa intendersi come l'offerta di una "controparte" per le opere che si volevano portare a Milano. L'Accademia di Brera già da vari anni permetteva l'uscita di pitture dai suoi depositi, a favore delle parrocchiali o anche come oggetto di scambio con privati. Nel primo caso rientrano le richieste da parte di varie chiese di Mantova e del Mantovano per pitture, nel 1815: ASMn, Prefettura del Dipartimento del Mincio, b. 952, fasc. 21. L'unica a essere stata realmente accontentata parrebbe la parrocchiale di Casaloldo, che ricevette una "Madonna incoronata dalla Santissima Trinità, San Girolamo e Santa Catterina" proveniente dalla chiesa dei cappuccini di Fermo (*Inventario napoleonico* [1976], n. 756); il dipinto, forse opera di Nicolò Circignani, il Pomarancio, esisteva ancora nel 1928 ma già nel 1982 non era rintracciabile (Santarelli 1998, p. 160). Bona Castellotti (in *Brera dispersa* 1984, p. 132) rammenta l'invio a Casaloldo di ben quattro quadri ("F. Panza, *La cena del Bambino*; Ignoto, *L'Assunta e san Girolamo*; Ignoto, *Santa Caterina*; Ignoto, *Martirio di san Lorenzo*"), nessuno dei quali identificato.

[216] Si trova in ASMn, DU, I serie, b. 302, *Nota de' Quadri esistenti nel Dipartimento del Mincio, che il Signor Commissario di Belle Arti ha riputati degni d'essere collocati nella Reale galleria di Brera, che trovansi nel Palazzo Reale*.

[217] ASMn, Sc, b. 90.

[218] Schizzerotto 1979, pp. 106-108; Sicoli 1998.

[219] AAVMn, Atti della vecchia Accademia, b. 36, fasc. 1803.

[220] App. 8.

[221] ASMi, Studi, parte moderna, b. 351. Del prefetto esistono un ritratto di Felice Campi, datato 1794, presso la biblioteca Comunale, e un più tardo schizzo a penna di Razzetti (L'Occaso 2008c, p. 174 nota 27).

[222] Meyer 1800, p. 64. Egli nota anche la *Madonna adorante il Bambino* del Francia e ancora "ein Bild von B. Garofalo und einige andere aus der Carraccischen Schule bemerkenswerth". Non escluderei che il dipinto riferito a Benvenuto Tisi sia la copia allora conservata in Accademia (cat. 280) e che il dipinto carraccesco sia la pala di Bononi (cat. 344).

[223] ASMn, DU, I serie, b. 47, fasc. 158 (già citato da Bazzotti 1996, p. 47). L'autorizzazione alla vendita a Nicola Bartoccini venne negata.

[224] Carnevali, Negrini 1988, pp. 48-49. Com'è noto, della composizione rimane il disegno preparatorio, conservato a Windsor (Windsor Castle, inv. 2326).

[225] Il quadro che ornava l'altare del Capitolo di Sant'Orsola, "in cui è figurata la Deposizione di Cristo nel Sepolcro, è lodevol opera di Carlo Bonone di Ferrara" (Cadioli 1763, p. 74). Nell'elenco di Bottani del 1786 compaiono tre *Deposizioni* (App. 4, nn. 20, 28 e 66) che andranno disperse. Impossibile al momento stabilire se il dipinto mantovano di Bononi fosse in relazione con una delle varie versioni note del soggetto (su cui, con bibliografia precedente: Schleier 1996).

[226] Nell'inventario di soppressione della Scuola Segreta, in cui il dipinto si trovava in origine, è indicato come una "Maria Vergine col Bambino in piedi e un pellegrino ed una pellegrina che stano genuflessi": ASMn, DU, II serie, b. 60. Saverio Bettinelli annotò su una copia della *Descrizione* di Cadioli (BCMn, Arm.16a19, p. 82): "una Madonna col Bambino è inginocchiato avanti a lei un pellegrino, o rustico colla donna sua di gentile maniera, benché di colorito freddo e grigio". In ASDMn, Capitolo della Cattedrale, Relazioni del subeconomo canonico Muti, vol. I, 468, cc. 36v-37r, questi il 7 maggio 1781 dice di aver trasferito dalla Scuola Segreta nel Reale Ginnasio "i tre migliori quadri creduti uno del Caravaggi, l'altro del Mantegna, il terzo del Mosca". Tutto porta a pensare che il quadro in questione fosse copia del dipinto in Sant'Agostino a Roma. Di questa tela, tradotta anche in incisione da Lucas Vosterman, si conoscono varie copie, elencate da Marini 1974, p. 404. Vale la pena nota-

re che Meyer (1800, p. 65), descrivendo la Mantova del 1795, vide "in der Kirche Madonna del Orto, David mit dem Haupte Goliaths, Halbfigur von Michael Angelo Caravaggio": un dipinto del quale non ho altre notizie.

[227] Marinelli 1994, p. 230 nota 15 (su segnalazione di Berzaghi). Ma si veda anche Mazza 2002, p. 158. In alternativa, si ritiene che la pala di Grenoble provenga dall'abbazia di Fontevivo.

[228] Questi dati si desumono da una relazione firmata da Agostino Zanelli il 30 aprile 1829 e conservata in AAVMn, b. 37, Atti della vecchia Accademia, fasc. 1829 [bis], e in AAVMn, Verbali dell'Accademia, 1792-1833, *ad diem*. L'inventario è già pubblicato da d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 245-247 doc. 281.

[229] AAVMn, b. 39, Atti della vecchia Accademia, fasc. 1847; si vedano le lettere di Razzetti datate 28 febbraio e 19 marzo 1847, ma anche quella dell'8 giugno dello stesso anno, con un parere circa l'allestimento e la disposizione di stampe, disegni e quadri nelle sale dell'Accademia.

[230] ASMn, DU, I serie, b. 418, fasc. 6.

[231] La provenienza della *Via Crucis* da Santo Spirito, attraverso San Carlo, è già rilevata da Portioli 1879, p. 30. Credo che le tele debbano essere messe a confronto con la produzione del milanese Carlo Preda verso il 1710.

[232] Tellini Perina 2003b. La presenza dell'opera in palazzo Cavriani, sinora non riscontrata, si evince dalla foto conservata in ASMn, Archivio Giovetti, A 6852. Il dipinto era collocato sulla parete sinistra della cappella, a riscontro del *San Francesco confortato dall'angelo* attribuito a Lorenzo Garbieri e già in San Maurizio (cfr. nota 130). Da quella foto e dalla A 6840 si evince che la cappella era inoltre decorata da due telette, una sulla parete sinistra e l'altra sulla destra, rappresentanti la *Fuga in Egitto* e la *Natività* (che credo identificabili con il lotto 352a-b della vendita Finarte, Milano, 9 novembre 2004). Tutte le opere lì conservate erano state adattate alle cornici settecentesche in stucco della cappella, con radicali manomissioni, con ampliamenti della tela o con robusti tagli, come è il caso del *San Francesco*, trasformato da lunetta in pala d'altare.

[233] ASMn, DU, I serie, b. 417, fasc. 6.

[234] ASMn, Prefettura del Dipartimento del Mincio, b. 952.

[235] ASMn, DU, I serie, b. 302.

[236] ASMn, Sc, b. 90.

[237] Brandsch 2008, p. 153.

[238] L'Occaso 2008d, p. 28 nota 52. Il Ginnasio aveva chiesto, al principio dello stesso 1834, cinque pale d'altare all'Accademia, che tuttavia le aveva negate: AAVMn, b. 38, Atti della vecchia Accademia, fasc. 1834.

[239] S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 102; L'Occaso 2008d, pp. 21-22.

[240] ASMn, Sc, b. 149, 1 ottobre 1846. Per i contatti di Sabatelli con Mantova: L'Occaso 2008c, p. 173; sembra inoltre che una sua *Via Crucis* (forse incisa) fosse in Sant'Apollonia: ASMn, AP, b. 19, *Ornato sacro-patrio e cenni storici intorno alla chiesa di S. Apollonia*... [del 1852], c. 22.

[241] Furono vendute in quell'occasione anche le tele, provenienti da Mirandola, con i cicli della *Favola di Fetonte* e della *Caduta dei Giganti* (App. 10, nn. 5-8 e 10-11).

[242] Ne ho scritto in *Dipinti* 2002, p. 37, ma un rimando alla documentazione conservata all'Accademia di Brera (Carpi A.VI.16, fasc. *Atti relativi ai quadri di scarto provenienti dal R. Palazzo di Corte in Mantova. Loro perizia e vendita all'asta pubblica*) è già in Olivari 2000, p. 66. Le informazioni su quelle vicende si ricavano da: ASMn, Sc, b. 149. Il 5 aprile 1853 venne saldato alla "ditta speditrice Cesare Capra Borgati" il conto per il trasporto a Milano di 457 braccia di damasco e dei 145 dipinti.

[243] Si tratta dell'*Andata al Calvario* attribuita ad Antonio da Pavia e ora della Cassa di Risparmio di Carpi (su cui: Agosti 2005c, p. 259), e della *Madonna col Bambino e santi* del 1531 conservata al Museo Poldi Pezzoli di Milano e riferita anche a Ippolito Costa (cfr. L'Occaso 2008f, pp. 65-66). Nel bando d'asta del 1853 (App. 10), i due dipinti sono riconoscibili ai nn. 20 e 21.

[244] Gambara 1843.

[245] Contini 2008, p. 84. Per le considerazioni esposte in L'Occaso 2008f, pp. 69-71, non escludo tuttavia che il bel murale, accostabile per soggetto e per stile al disegno con *Diana e Atteone* del Cabinet des Dessins del Louvre (inv. 20926), possa derivare da un'invenzione di Bertani. Quanto ai rapporti degli "estrattisti" con Mantova, oltre a quanto nelle schede (tra cui: cat. 9, 25 e 92), segnalo che nel 1835 Silvestro Massari da Perugia informava Carlo d'Arco degli esiti dei suoi tentativi "di togliere le pitture dal muro e riportarle in tella" (ASMn, DPA, b. 206, fasc. "Silvestro Massari", 2 luglio 1835). Nel 1854 il bresciano Bernardo Gallizioli si candidava per lo strappo delle pitture mantegnesche del catino absidale di San Francesco (ASMn, DPA, b. 209, 19 settembre 1854, n. 427). Ancora nel 1911 se ne progettava il distacco: Patricolo 1911, p. 33. Nel 1870 ha operato a Mantova anche l'estrattista pisano Guglielmo Botti, autore di un intervento sugli affreschi della Cappella Bonacolsi e su un affresco con l'*Annunciazione*, attribuito al Beato Angelico (!) e "tolto da una parete del Palazzo dei Marc. Capilupi" nel 1870 (Breda 1870; *Catalogo della mostra* 1905, p. 23 n. 462).

[246] Mündler 1857 [ed. 1985], p. 190. Un suo taccuino è anche conservato al Zentralarchiv di Berlino (Nl Meyer 572): l'ho potuto prendere in esame grazie all'interessamento e alla cortesia di Roberto Contini.

[247] Ms. Eastlake 1857, c. 23r: Avery-Quash 2011, I, p. 224.

[248] ASMn, DPA, b. 205.

[249] L'Occaso 2008b, p. 120 nota 88. Si veda la relazione di Antonio Bertolli, del 26 gennaio 1877, sul restauro della Camera degli Sposi, in ASMn, AP, b. 19, ma anche la ricca documentazione raccolta da Signorini (2007b, pp. 355-357). Patricolo (1908, p. 23) ha parole molto dure nel giudicare i restauri dei camerini isabelliani, allora nella Domus Nova, realizzati a suo dire da "ignorante falegname comandato da non meno ignorante autorità" (rispettivamente Monteneri e Cavalcaselle).

[250] ASMn, Sc, b. 150.

[251] Cfr. Morozzi 1988, pp. 261-262. Horne visitò il palazzo già in data 5 maggio 1894. La sua firma si legge infatti sul registro dei visitatori a quella data: ASMn, Sc, b. 281.

[252] Ho rintracciato solo una copia del testamento chiuso del 21 febbraio 1804 (ASMn, AN, not. C. Melleri, b. 5938), ma non la stesura definitiva delle ultime volontà.

[253] Gionta, Mainardi 1844, p. 342; Arrivabene 1847 [ed. 1975], p. 178. Oggi rimangono oltre trenta dipinti di questa serie e tra questi opere di Luigi Niccolini (*Marcello Donati* e *Battista Fiera*, del 1784; *Angelo Tarachia*, del 1788), di Antonio Ruggeri (*Leopoldo Camillo Volta*), di Francesco Antonio Rondelli (*Giovan Pietro Arrivabene*).

[254] D'Arco 1853; d'Arco 1856; Portioli 1866; Portioli 1868; Portioli 1871b. In tempi più recenti, sulla storia dell'Istituzione: Bazzotti, Freddi 1983; Bazzotti, Freddi 1985; Freddi 1986; Bazzotti 2001.

[255] Bazzotti 2001, p. 107. Le richieste furono accolte solo l'anno seguente. È lo stesso d'Arco (1853, pp. 7-12) a scrivere una sto-

ria della Commissione dal momento della sua nascita; ma è da ricordare il precedente, trascurato, della Commissione nata nel 1801. Rimane purtroppo dattiloscritto un lavoro molto utile di Luisa Tamassia (1996), che ho potuto consultare e che ripercorre con dovizia di documenti la storia del Museo Patrio.

[256] A questo compito egli è chiamato, assieme ad Antonio Ruggeri, dal prefetto dell'Accademia Federico Cocastelli, con lettera del 6 marzo 1839: ASMn, DPA, b. 203. Nel 1836 si ha notizia dell'esportazione di quadri dei conti Sanvitale mentre nel 1839 i Cavriani chiedono autorizzazione a spostare alcuni loro quadri a Cento (AAVMn, b. 38, fascc. 1836 e 1839).

[257] I. Freddi, in Bazzotti, Freddi 1985, p. 77.

[258] La denominazione di "Civico Museo" nel 1865, così come la persistenza del titolo "Patrio Museo" ancora nel 1873, sono attestate in ASMn, AP, b. 26. I. Freddi, in Bazzotti, Freddi 1985, p. 79 nota 8, ritiene che il mutamento di nome avvenga attorno al 1870.

[259] D'Arco 1853, p. 11.

[260] La chiesa era stata spogliata dei dipinti mobili già all'epoca delle soppressioni. Da lì proviene una pala d'altare di Teodoro Ghisi, oggi al Museo di Castelvecchio (Marinelli 1982; inv. 6399-1B209), che nell'Ottocento (anni Quaranta?) Carlo d'Arco segnalava "presso gli eredi del prof. di Chirurgia Balardi": ASMn, DPA, b. 180, p. 175. Il dipinto passò in seguito nella collezione Bernasconi, in cui è descritto nel 1851 (Aleardi, Bernasconi 1851, pp. 16-17 n. 58).

[261] Nella raccolta Susani erano infatti un *San Giovanni Battista condotto da un angelo alla presenza della Madonna col Bambino*, riferito a Mariotto Albertinelli o a Giuliano Bugiardini, che ora si conserva presso il Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 30.95.270), e sei tavolette a fondo oro nel Museo Poldi Pezzoli di Milano (inv. 1561-1564, 1571-1572).

[262] ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1857-1866. Qualche dato su Susani (Revere 1771 – Mantova 1854) è in S. L'Occaso, in *Restituzioni* 2004, pp. 186-187.

[263] Mündler 1857 [ed. 1985], pp. 155 e 171 (28 maggio 1857). Principale oggetto d'interesse fu un ritratto di Francesco Maria della Rovere: il dipinto godeva di una *expertise* a favore di Raffaello rilasciata già nel 1822 dal trentino Giovanni Poch, di passaggio per Mantova. Esiste in merito una *Memoria* manoscritta coeva del canonico Luigi Rosso (BSMn, ms. XIV 307, cc. 3ss), secondo il quale il quadro recava un "grande suggello del duca Carlo esistente al di dietro d'esso quadro all'occasione d'un inventaro". Vedi anche Schizzerotto 1979, p. 131. Nel 1858 (*Guida numerica* 1858, p. 129 n. 341) la casa del fu Susani "è posseduta dalla signora Beatrice Susanni e non resta che poca parte dei quadri".

[264] La vicenda è ampiamente ricostruita in *Indizii di castigato disegno* 1992. Purtroppo oggi quell'ambiente è in stato di semiabbandono.

[265] In ASMn, AP, b. 26, sono conservate carte relative alla storia dell'Istituzione e alle vicende personali di Portioli.

[266] Sembra inoltre che Naya abbia anche fotografato, nella medesima occasione, le più antiche pitture dei "due palazzi ducali": Breda 1870, p. 11. Nel 1902 i fratelli Alinari furono autorizzati a fotografare quadri e sculture del Museo Civico: ASCMn, cat. IX-9-4.

[267] Gregorovius 1852-1889 [ed. 1991], p. 315.

[268] Venturi 1927, p. 84. Vedi anche: Agosti 2005, p. XXI, per analoghe critiche da parte di Luzio.

[269] ASMn, AN (versamento 1988), not. A. Siliprandi, b. 42, n. 5346, 7 giugno 1862. Il progetto di alienazione risale però a ben venti anni prima, quando viene formulato in termini assai simili a quelli pattuiti nel 1862: AAVMn, b. 38, Atti della vecchia Accademia, fasc. 1842. Un commento piuttosto critico sulla gestione dell'Accademia e sulle alienazioni è in d'Arco 1873, pp. 135-136.

[270] AAVMn, b. 14.

[271] *Monumenti* 1865. Vedi anche Levi 1931, pp. 8-9. Mainardi fu dal 1833 conservatore del Museo di Statuaria. La fotografia per l'illustrazione d'arte a Mantova nel XIX secolo è un fatto molto raro; segnalo però un'autorizzazione concessa nel 1893 a Giulio Premi per effettuare riprese fotografiche nella Camera degli Sposi: ASMn, Prefettura, b. 1430.

[272] Malvezzi 1873, pp. 6 e 8.

[273] Si vedano gli articoli a sua firma su "La Provincia di Mantova" alle date 29 gennaio, 21, 25 e 29 febbraio, 4 e 14 marzo 1888, raccolti in ASMn, AP, b. 27.

[274] AAVMn, b. 40, Atti della vecchia Accademia, fasc. 1859, 22 novembre 1859.

[275] AAVMn, b. 41, Atti della vecchia Accademia, fasc. 1862, 23 maggio 1862. L'Emporio di Belle Arti in Milano è descritto in "Guida di Milano per l'anno 1851", dicembre 1850, p. 182, come una società avente "per iscopo di ricevere in deposito oggetti di belle arti antichi e moderni per alienarli a prezzi fissi modici", con sede in contrada della Passione 243.

[276] Attraverso Razzetti, che lo restaurò, lo imballò e lo spedì, giunse a Brera (nel 1858) un altrimenti ignoto "quadro scoperto nell'Imperial Regio Palazzo Delegatizio di Mantova, di scuola di Giulio Romano": AAVMn, b. 40, Atti della vecchia Accademia, fasc. 1858, 6 agosto 1858.

[277] ASMn, AN, versamento 2000, not. G. Nicolini, vol. 180, 16 gennaio 1880, n. 9763-5443. Ma si veda l'intera vicenda in ASCMn, Cauta custodia, b. 22, fasc. 2.

[278] Un documento del 1798 (segnalatomi da Paola Artoni) allude alla consegna in palazzo Ducale, dalla chiesa di San Giovanni, di una piccola *Incoronazione della Vergine* su tavola e di un grande *Cenacolo* in mezzaluna: ASMn, DU, II serie, b. 9, fasc. 77, 11 Pratile VI (30 maggio 1798). Il lunettone potrebbe essere menzionato nel 1803 (App. 6, n. 404), in deposito presso il Regio Ginnasio e come opera di proprietà della "ex Camera". I passaggi non sono lineari e non è pertanto certo che sia sempre la stessa opera la "mezza luna, rappresentante la Cena, di Giuseppe Orioli" conservata in biblioteca nel 1870 (BCMn, cartella C, *Inventario...*, n. 12). Il lunettone quindi, collocato dapprima nel Conservatorio di Musica "Lucio Campiani", è stato poi depositato nel Museo Diocesano.

[279] ASMn, Sc, b. 150.

[280] La documentazione relativa a questi passaggi è reperibile in ASMn, Sc, b. 150 e in ASMn, Sc, b. 191 (il passaggio del 1887). I registri dei visitatori del palazzo si conservano solo a partire dal 1894: ASMn, Sc, b. 281.

[281] Gioli 1997, p. 134.

[282] ASCMn, IX-9-4, fasc. 1904, 14 maggio 1895; L'Occaso 2008d, pp. 23-25, con l'identificazione dei singoli dipinti.

[283] ASCMn, IX-9-4, fasc. 1904, 28 marzo 1904. Non riesco tuttavia a capire a quali dipinti si riferisse, sempre che essi siano effettivamente giunti al Museo.

[284] L'Occaso 2008d, pp. 23-25.

[285] ASCMn, IX-9-4, fasc. 1904, 18 giugno 1895. La *Deposizione* è una copia da Annibale Carracci, credo di mano del ferrarese Francesco Naselli (L'Occaso 2006b, p. 114); il *Martirio di santa Caterina* è una vasta tela proveniente da Sant'Agnese e asse-

gnata a Karl Santner; la terza opera è probabilmente la *Natività di san Giovanni Battista*, anch'essa da Sant'Agnese, databile attorno al 1620 e anch'essa vicina a Santner (Benedusi 2009, p. 22). Questi ultimi due dipinti compaiono nell'elenco di Giovanni Bottani del 1786, ai nn. 11 e 12, delle opere depositate in Sant'Orsola e destinate al Regio Ginnasio (App. 4). I due ritratti elencati per ultimi, conservati ancora in biblioteca, sono databili al primo quarto del XVIII secolo e raffigurano i coniugi Giuseppe Simbeni e Margherita Cominelli Simbeni.

[286] BCMn, cartella B.

[287] Sulle circostanze della venuta di Frizzoni a Mantova: Rovetta 2006, pp. 220-221 e 222 nota 6.

[288] Milano, biblioteca Ambrosiana, ms. S 161 inf., fasc 10, f. 8r.

[289] Milano, biblioteca Ambrosiana, ms. S 161 inf., fasc 10, f. 5r.

[290] Posso solo sperare che nel corso dell'Ottocento le orsoline abbiano traslocato i dipinti in qualche altra chiesa del loro ordine, magari a Brescia o a Vicenza. Nel 1902 l'altare di Sant'Antonio è stato acquistato dalla parrocchia di Castelbelforte, dove tuttora si trova: Galli s.d., p. 66.

[291] BCMn, blindata, cartella G, fasc. 2. La prima è forse una pittura di Giuseppe Pelizza, oggi conservata presso le orsoline di Mantova, sulla quale: L'Occaso 2007d, p. 94. La tavola trecentesca, consegnata nel 1922 in palazzo Ducale, è oggi dispersa.

[292] ASMn, Sc, b. 188, fasc. 14. Si veda anche L'Occaso 2007d, p. 94. Il decreto ministeriale è registrato alla Corte dei Conti il 13 giugno 1912, vol. 126, p. 185. Non credo si possa considerare decaduta la proprietà statale delle opere già consegnate a don Bellavite.

[293] Una relazione al sindaco datata 11 maggio 1888 (ASCMn, Cauta Custodia, VI-1-12, b. 20 (alias 18 ter), fasc. 12 E) presenta varie ragioni contrarie alla proposta: tra esse, la difficoltà di preparare un allestimento nelle sale decorate del palazzo Ducale, l'esistenza di ben due musei già in essere (il Museo Statuario "annesso alla Biblioteca" e il Museo Civico) e infine l'esistenza di cataloghi descrittivi delle collezioni di statuaria, classificate in ordine topografico; uno spostamento dei pezzi antichi in un altro contenitore museale avrebbe ridotto l'utilità dei lavori di Borsa e Labus (ma anche di Dütschke).

[294] Un altro disegno acquerellato, inv. gen. 12865, mostra il prospetto interno del castello di San Giorgio subito prima della rimozione delle strutture cinquecentesche sovrapposte al portico.

[295] Per i primi: Patricolo 1908, p. 8; per i dipinti di Conti Bazzani, forse scomparsi già molto tempo prima: L'Occaso 2008, p. 210. Sui restauri del palazzo a cavallo tra i due secoli rimando alla bibliografia più recente: Signori 2000; Grimoldi 2003 (il cui lavoro si avvale di una tesi di laurea di Veronica Catellani e Giulia Seletti). Ma cfr. anche cat. 453-455.

[296] Gabardi 1886; D'Annunzio 1907 [ed. 1965]; Zangwill 1910 [2003], pp. 134 e 136.

[297] Venturi 1901-1940, VII/3 (1914), p. 476.

[298] ASCMn, IX-9-6, fasc. 1911-1922, 15 novembre 1913.

[299] ASCMn, IX-9-4, 1911-1922, fasc. 1914. Gli acquisti statali furono importanti nella prima metà del Novecento, ma – ovviamente – non tutte le proposte furono accolte. Recentemente è tornato sul mercato antiquario un dipinto di Giovanni Migliara, rappresentante *Piazza delle Erbe in Mantova* (L'Occaso 2008c, p. 173), che nel 1937 Antonio Agazzi di Casalmaggiore offriva alla Soprintendenza a una cifra molto alta (ASoMn, pos. II, scatola 4, fasc. Acquisti, in cui si trova traccia anche di altre trattative rimaste infruttuose).

[300] Cottafavi 1905, p. 19.

[301] U. Bazzotti, in Bazzotti, Freddi 1985, p. 80 nota 26.

[302] L'importante documento esiste in più copie, tra cui: ASoMn, pos. II, scatola 4; ASCMn, Cauta Custodia, VI-1-12, b. 20 (alias 18 ter), fasc. 12 E. Vale la pena segnalare che già alcuni anni prima Patricolo (1908, p. 50) auspica che la galleria della Mostra del palazzo Ducale "e le contigue sale possano divenire degna sede delle collezioni artistiche ora esistenti nel palazzo dell'Accademia ed altrove". L'accordo dell'11 marzo 1915 prevedeva, tra le altre cose, che i "cartellini apposti ad ogni singolo oggetto dovranno portare la intestazione "Raccolte storico-artistiche della Città di Mantova" e tale indicazione figurerà anche nei Cataloghi ufficiali". Questa condizione è stata, nella pratica, regolarmente disattesa.

[303] ASMn, Sc, b. 186.

[304] BCMn, Archivio, a. 1915, I semestre, 21 maggio 1915. Non credo che la "torricella" sia mai stata costruita.

[305] ASMn, Sc, b. 181.

[306] BCMn, Archivio, a. 1915, II semestre, 14 settembre 1915.

[307] Su Boccalari, si veda ora Artoni 2009.

[308] ASCMn, IX-9-4, fasc. 1921. I due arazzi sono presentati da Ozzola (1953, nn. 107 e 145) come *Atalanta e Meleagro* e *Narciso alla fonte* su disegno di Nicolas Poussin. Il primo dei due rappresenta invece *Cefalo e Procri* ed entrambi derivano da invenzioni di Laurent de La Hyre, come ha precisato la Standen (1973, pp. 12 e 15). Rosenberg e Thuillier (1988, pp. 242-243) segnalano la presenza a Mantova anche di un terzo inesistente arazzo rappresentante *Meleagro e Atalanta*. La malintesa iconografia del primo arazzo aveva fatto ipotizzare a Ozzola che esso fosse identificabile in un inventario del 1828 del palazzo Ducale.

[309] Tamassia 1996, p. 16.

[310] Tamassia 1996, pp. 19-20.

[311] D. Sanguineti, in *Arte e Arti* 2001, pp. 36-44 n. 3a-e.

[312] BCMn, b. 1922; ASCMn, Musei Civici; ASoMn, pos. II, scatola 4 (verbale della giunta municipale del 10 agosto, deposito in palazzo Ducale del 24 agosto).

[313] ASoMn, pos. XIII, scatola 52.

[314] Moschini Marconi 1970, p. 4 n. 5. Vedi anche cat. 295-298.

[315] Sulla copia dalla *Madonna della perla*: Moschini Marconi 1962, p. 276 n. 476. Sul dipinto del Padovanino: Moschini Marconi 1970, p. 72 n. 154; L'Occaso 2004d, p. 61 nota 21. I tre dipinti non sono schedati in questa catalogazione, per quanto inventariati; ho preferito escludere anche il ciclo di affreschi del Moretto dallo studiolo Ugoni (inventariato in palazzo Ducale nel 1989) e l'*Incontro nel bosco* di Ceruti (acquisito nel 1994), conservati presso la pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia, la cui catalogazione è ora in corso, rispettivamente dal 1994 e dal 1995.

[316] Ozzola 1953, p. XVIII. Il registro inventariale generale reca infatti la data 1937; una prima aggiunta, del settembre 1942, riguarda i pezzi inventariati dal numero (generale) 12204, mentre quelli dal 12238 sono aggiunti nel marzo 1949 e quelli dal 12293 solo nel 1979. Ulteriori aggiunte si datano dal 1993. Quanto all'inventario statale, i numeri sino al 292 sono iscritti nel 1937; dal 293 al 638 sono inventariati nel 1940, dal 646 al 790 nel 1948, i 791 e 792 nel 1952 (e, dal 1940 al 1952, da Ozzola); dal 793 all'827 nel 1955 mentre dal 1917 al 2102, nel 1973 (dal 793 al 2102 da Paccagnini).

[317] ASMn, Sc, b. 200.

[318] Tamassia 1996, pp. 95-101.

[319] ASMn, Sc, b. 200.

[320] ASMn, Sc, b. 200.

[321] L'elenco è conservato in: ASMn, Sc, b. 200. Il primo dei due

dipinti accostati al Bassano corrisponde al cat. 398.
[322] Grassi 1980, p. 177; L'Occaso 2006c, p. 147.
[323] Ozzola 1953, nn. 323-324 e figg. 211-212. Le due miniature mancano nella schedatura pubblicata da Ozzola nel 1949. Anche i due *Paesaggi* del Canella oggi mancanti (cfr. cat. 566-570) non sono mai stati inventariati.
[324] Marani 1949 celebra forse la pubblicazione del catalogo di Ozzola di quell'anno, e dà eco locale ad alcune delle scoperte e nuove attribuzioni di Ozzola, in seguito al nuovo piano espositivo delle collezioni.
[325] Ragghianti 1962. Una copia del 1949 della *Galleria di Mantova*, glossata dallo stesso Ragghianti, si trova a Lucca, nella Fondazione che da lui prende il nome, e reca ulteriori osservazioni; qualche commento si trova anche a margine della copia già di Roberto Longhi, conservata nell'omonima Fondazione a Firenze. Le annotazioni dei due studiosi sono prese in considerazione nelle schede di catalogo: quelle di Longhi mi sono state gentilmente trascritte da Andrei Bliznukov.
[326] Chiara Tellini Perina mi raccontava che lo studioso piacentino coscientemente presentò le raccolte mantovane con delle attribuzioni forse azzardate, ma allo scopo di imporle all'attenzione della comunità scientifica.
[327] ASoMn, pos. II, scatola 4, Donazioni. Le opere cui la lettera allude sono i cat. 427 e 501-502.
[328] ASoMn, pos. II, scatola 4, Donazioni. Il testamento venne pubblicato il 3 agosto 1939, un giorno dopo la morte, dal notaio Giovanni Nicolini (n. 6169). Tra le foto Calzolari presso il Centro Baratta, il n. APT 752 è un *Ritratto muliebre* dei depositi di palazzo Te, schedato come opera di Adeodato Malatesta; il dipinto corrisponde all'inv. statale 95328, schedato in Soprintendenza come opera datata 1924 e pertanto esclusa da questo catalogo.
[329] È escluso dalla presente catalogazione un *Ritratto del protonotario Giovanni Giacomo Cipelli*, proveniente da San Bassiano di Pizzighettone (Cremona), inventariato dalla Soprintendenza col numero statale 109945 ma attualmente oggetto di indagini da parte dei Carabinieri. Il ritratto non è databile prima del 1524 (data che compare nella lettera che l'astante ci mostra).
[330] Marani 1967. Una documentazione dello sventramento è nelle carte di Marani, ora consultabili presso la biblioteca "Gino Baratta" di Mantova.
[331] ASCMn, cat. IX-9-6, 1956-1965, fasc. 1957. Il collaudo dell'ingente lavoro è del 1962: ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere.
[332] ASCMn, cat. IX-9-6, 1956-1965, fasc. 1957.
[333] Va detto che il palazzo è stato anche vittima, in passato come anche in tempi non remoti, di strappi furtivi: Bazzotti (1993c, p. 290 nota 17) ha denunciato lo strappo abusivo di un affresco tardo-trecentesco da una sala del palazzo Ducale, effettuato non molto prima del 1993.
[334] Antoldi 1815. Una anonima relazione dello stato del palazzo, datata 15 gennaio 1816, fornisce un'utile panoramica dei lavori di primo Ottocento: ASMn, Sc, b. 139.
[335] ASMn, Sc, b. 120, fascc. 1811, 1812 e 1813, in particolare. Anche Canella sembra aver preso parte a questa imponente campagna decorativa, ma non nell'ambiente indicato dalla Samaritani (nella pagina intitolata "Un pittore a Fossato", datata 1 agosto 2001, sul sito http://www.repubblicaletteraria.net), ovvero il bagno dell'appartamento dell'Imperatrice, bensì in quello dell'appartamento Ducale.
[336] Si veda il "Notiziario" della Soprintendenza pubblicato in quell'anno.
[337] Su questa collezione: L'Occaso 2002b; L'Occaso 2010f.
[338] Un resoconto, il più obiettivo possibile, di questi avvenimenti è in L'Occaso 2005b. Rimangono temporaneamente in palazzo Ducale pochi dipinti, tra i quali l'importante polittico del 1513 di Cima da Conegliano. Le opere depositate in Soprintendenza non furono inserite nell'inventario generale.
[339] In "Quaderni di Palazzo Te", 2, 1985, p. 76.
[340] U. Bazzotti, in Bazzotti, Freddi 1985, p. 78.
[341] La guida del Museo fornisce un elenco completo delle opere lì esposte: *Mantova* 2005.

Appendici

Appendice 1

ASMn, Scalcheria, b. 36; altra copia in ASMi, Fondi Camerali, b. 159.

Mantova, 7 dicembre 1752
Descrizione delli mobili esistenti in questo Regio Ducal Palazzo, come pure di quelli esistenti nella Scalcheria, ed appartenenti al medesimo Regio Ducal Palazzo [si trascrivono solo le voci relative ai dipinti e le indicazioni topografiche essenziali].

Appartamento di Guastalla
Prima camera verso il Poggio grande che guarda verso il Gioco del Palone
[1-8] Otto quadri grandi diversi cinque de' quali con cornice intagliata dorata, altro grande bislungo senza cornice e due altri più piccoli rappresentanti questi due Imperatori Romani, tutti però quasi logori. Uno de' quali suddetti quadri rappresenta il Sacrificio d'Abramo, due di Guerre e tre dinotanti le tre Sibille in piedi e diversi fanciuli per cadauna
Seconda camera [...]
Camerini annessi al suddetto appartamento, che guardano verso la piazza San Pietro [...]
Secondo camerino
[9-10] Due quadri che rappresentano due donne, senza cornice
[11] Un quadro rappresentante un Imperadore vestito all'antica con busto di ferro
[12] Un quadro che rappresenta un Paese
Terzo camerino
[13-15] Tre quadri che rappresentano Frutti senza cornice
[16] Un quadro rappresentante una Donna con cornice dorata
[17] Altro che rappresenta un Paese con sua cornice nera con filetto d'argento
[18] Un detto rappresentante la Casta Susana pure con cornice nera e filetto d'argento
Quarto camerino
[19-21] Tre quadri figurati che rappresentano Istorie Sacre senza cornici
[22] Un quadro rappresentante un Santo dell'ordine di Santa Teresa con cornice nera intresciata
[23] Un detto con frutti con sua cornice nera e fileto d'argento
[24] Altro che rappresenta una Donna vestita all'antica senza cornice
Camera contigua
[25] Un quadro vecchio con cornice rappresentante un Paese
Quinto camerino
[26-27] Due quadri che rappresentano due Donne vestite all'antica di mezza figura senza cornice
[28] Un detto rappresentante un Imperadore con sua cornice dorata a vernice
Sesto camerino
[29] Un quadro che rappresenta Dalida senza cornice
[30] Un detto rappresentante San Felice Cappucino con cornice nera ed intagli dorati a oro di zecchino
[31-32] Due altri quadri, uno de' quali rappresenta un Bambino e l'altro rappresentante una Donna vestita all'antica senza cornici
Sala di seguito
[33] Un quadro rappresentante Sant'Alberto dell'ordine Carmelitano in piedi con cornice soglia
[34] Un detto rappresentante il Tempo e Mercurio senza cornice
[35] Altro che rappresenta una Pastorella con cani, bovi ec. senza cornice
Camera prima pure di seguito
[36-38] Tre quadri che rappresentano Favole con cornici a vernice
[39-40] Due detti bislunghi in piedi rappresentanti uno la Nascita e l'altro la Risurrezione di Nostro Signore, senza cornice
Camerino contiguo alla detta camera
Seconda camera
[41-44] Quattro quadri con cornice dorata a vernice rappresentanti diverse Favole
Terza camera
Camera contigua al Reffettorio
[45] Un quadro mezzano che rappresenta una Donna a mezza figura con cornice soglia
[46] Un detto a mezza luna rappresentante diverse Sante senza cornice
Camerini superiori alli già descritti che guardano verso la piazza San Pietro [..]
Nelle camere che guardano la Corticella di Santa Croce [...]
Nel Reffettorio
[47-53] Sette quadri grandi che rappresentano Favole tutti vecchi e logori senza cornici
Sala detta de' Segni
[54] Un quadro rappresentante un Uomo ed una Donna con specchio senza cornice
[55] Un detto che rappresenta l'Anunzio della Nascita di Gesù a' pastori anch'esso senza cornice
[56] Altro rappresentante una Samaritana senza cornice
[57] Un quadro con ritratto di una donna in piedi vestita all'antica senza cornice
[58] Altro rappresentante l'Incendio di Troia con cornice a vernice

[59-60] Due detti con Frutti senza cornice
[61] Un quadro con un ritratto a mezza figura all'antica senza cornice
[62] Altro pure con un ritratto in piedi antico anch'esso senza cornice

Camera del Letto di S. E.

[63-64] Due quadri alli soprausci uno che rappresenta il vecchio Tobia e l'altro Sansone con cornici a vernice

Nella detta camera evvi un uscio con bussola. [...]
Nel Passetto ov'è il poggio che guarda verso il Giardino
Camera di seguito

[65-67] Tre quadri grandi che rappresentano tre Sibille con sue cornici a vernice
[68-69] Due quadri rappresentanti Battaglie con cornice a vernice

Anticamera de' Servidori

[70] Un quadro grande che rappresenta un ritratto in piedi vestito all'antica con cornice a vernice
[71-73] Tre quadri rappresentati uno San Girolamo, uno il Diluvio e l'altro il Casto Giuseppe tutti tre con cornice nera, a filetto a vernice d'oro
[74] Un quadro rappresentante San Sebastiano senza cornice

Sala de' Ducchi

[75-78] Quattro quadri grandi che rappresentano Favole profane tutti senza cornice
[79-80] Due simili rappresentanti due Giovani in piedi senza cornice
[81-82] Due quadri mezzani che rappresentano due Paesi senza cornice

Camera presso quella dell'Alcova

[83] Un quadro mezzano rappresentante l'Adorazione de' Re Maggi con cornice soglia
[84] Un detto ovato che rappresenta Giuditta senza cornice
[85] Altro quadro rappresentante Gesù Cristo che porta la croce al Calvario senza cornice
[86] Un altro quadro bislungo che rappresenta istorie profane anch'esso senza cornice

In un camerino annesso a detta camera
Nell'Arcova

[87-90] Quattro quadri rappresentanti diversi Imperadori con cornici a vernice
[91-92] Due quadri più piccioli uno rappresentante San Girolamo e l'altro il Redentore con cornice nera e foglia d'oro a vernice

Capellina dell'Appartamento Verde

[93] Un quadro di mezzana grandezza appeso all'altare che rappresenta Maria Vergine col Bambino Gesù, San Giuseppe, San Giovanni, stato levato dall'uffizio della Ragioneria Camerale

Nelli camerini superiori denominati della Pergola [...]
Nella camera prima presso la Sala de' Segni

[94] Un quadro che rappresenta Agar ed Ismaele con cornice nera e filetto d'argento
[95] Un detto rappresentante Balaam con cornice simile
[96-97] Due quadri che rappresentano Borasche di mare senza cornice
[98-99] Due altri rappresentanti Animali e Figure, uno de' quali con cornice simile alla suddescritta

Seconda camera [...]
Nella Sala detta degli Arcieri

[100-103] Quattro quadri stragrandi che rappresentano le Favole di Fetonte con cornice a filetto dorata a vernice
[104-105] Due altri simili, uno rappresentante li Giganti fulminati da Giove, e l'altro li sassi convertiti in uomini con cornice simile come sopra
[106] Uno alquanto più piccolo che rappresenta la Maddalena in casa di Fariseo con cornice come sopra

Nell'anticamera de' Servidori

[107-110] Quattro quadri grandi rappresentanti paneggiamenti diversi con cornice a vernice d'oro
[111-112] Due soprausci mezzani uno rappresentante una Parabola, e l'altro rappresenta la Casta Susana con cornice simile come sopra
[113] Uno bislungo grande rappresentante Perseo con la testa di Medusa in mano con cornice come sopra
[114-117] Quattro quadri grandi che rappresentano diverse cose noturne istoriate con cornice simile, tutti connessi nel muro

Anticamera

[118-119] Due quadri soprausci uno rappresentante la Beata Vergine col Bambino e l'altro la Beata Vergine Addolorata con cornice dorata a vernice
[120-123] Quattro quadri grandi che rappresentano Istorie Sacre, cioè di Adamo ed Eva ec. con cornice come sopra
[124] Un quadro rappresentante il Consiglio de' Dei con cornice dorata a vernice
[125-128] Quattro quadri bislunghi grandi che rappresentano le Battaglie di Troia con cornice simile come sopra tutti quattro connessi nel muro

Camera del Baldachino

[129-130] Due quadri rappresentanti la Maestà dell'Imperadrice Regina Maria Teresa Nostra Sovrana e di Francesco I Imperadore con cornici dorate a oro di zecchino
[131-132] Due quadri sopra gli usci che rappresentano due Paesi con cornice dorata
[133-134] Due pezzi di quadro imperfetti di prospettiva con cornice simile
[135-136] Due quadri grandi pure imperfetti per mancarvi le principali figure con cornice come sopra

Capelina [...]
Altro camerino

[137-140] Quattro quadri che servono di fregio fissi nel muro rappresentanti diverse Favole profane

Altro camerino

[141-146] Sei quadri all'intorno fissi nel muro che servono di freggio a detto camerino rappresentanti diverse Favole profane

Altro camerino sulla destra, che è il primo presso il poggio lungo di ferro [...]
Nella Galeria

[147-158] Dodici quadri rappresentanti ritratti in piedi di Principi, Principesse e Cardinali tutti con cornice dorata
[159-175] Diecisette quadri di mezza figura rappresentanti personaggi cospicui con cornice soglia
[176179] Quattro simili con cornice dorata

Nella Tribuna di San Pietro
Camera denominata delli Svizzeri

[180-182] Tre quadri grandi rappresentanti diversi Paesi vecchi ed in parte rotti senza cornice
[183] Il ritratto di un Bambino senza cornice
[184-187] Quattro quadri piccioli che rappresentano Uccelli ed altro

Nella cantina [...]
In Guardarobba sopra la Galleria Nuova verso l'Appartamento del Paradiso

[188-204] Diecisette quadri senza cornici rappresentanti diverse figure antiche

[205-206] Due altri detti con cornici
Nella Paggeria
[207-208] Due quadri stragrandi uno rappresentante il Diluvio e l'altro l'Incendio di Troia
[209] Un detto rappresentante [*sic*]
[210-213] Quattro quadreti diversi
Nella Scalcheria
[214] Un quadreto rappresentante un Evangelista con un Angiolo, cioè San Giovanni, con cornice intagliata, dorato oro zecchino
[215-218] Quattro quadri in carta rappresentanti San Girolamo, San Giovanni Battista tinto acquarello col cristalo davanti, e cornice come sopra
[219-220] Due quadretini di carta pergamena miniata rappresentanti la Beata Vergine e Sant'Antonio con cornice come sopra
[221] Un detto di carta acquarello rappresentante mezza figura col vetro davanti con cornice come sopra
[222] Un detto simile rappresentante una Donna ed un Fanciulo con cornice
[223] Un detto col vetro ec. rappresentante mezzo busto
[224-225] Due quadri con cornice come sopra ec. uno rappresentante la Beata Vergine di Loretto, e l'altro Sant'Antonio ricamato in seta
[226] Un detto pure ricamato rappresentante la Beata Vergine
[227] Un quadreto con cornice nera con un fileto dorato rappresentante mezza figura con cornice ec. e gristallo ec.
[228] Un quadro dipinto sul vetro rappresentante San Girolamo, con cornice nera antica
[229] Un detto rappresentante la Beata Vergine di Loreto in carta con vetro d'avanti e cornice come sopra
[230] Un quadreto rappresentante un Paese dipinto sull'asse con cornice simile
[231-232] Due quadri grandi senza cornice con varie figure
[233] Un detto col ritratto d'un Re
[234] Altro detto con una Donna e Fiori amendue pocco buoni
[235-236] Altri due con sopra fiori ed altro senza cornice
Nell'ufficio della Scalcheria
[237] Un quadro con sopra San Domenico senza cornice
[238] Un quadreto con sopra la Beata Vergine dipinta sull'asse con cornice nera antica
[239] Un quadreto rappresentante San Nicolò di gesso con cornice nera
[240] Uno piccolo con sopra Sant'Angiolo Custode dipinto sull'asse
[241] Altro simile con sopra un fanciullo in tela con cornice dorata a vernice
In Libreria
[242] Una [*sic*] quadro di carta con cornice intagliata verde con sopra la discendenza della casa Mirandolana

Appendice 2

ASMn, Magistrato Camerale Antico, Fondi Camerali, b. 358bis.

Incontro dell'inventario 2. Maggio 1775. riguardo ai mobili, e suppellettili di ragione di questa Regia Ducal Corte che vennero a tal epoca consegnati all'ora defunto guardarobiere Giuseppe Ever [...] *compilato li 18. Settembre 1781 coll'intervento del Regio Soprintendente* [Si trascrivono le sole voci relative ai dipinti]

c. 22
Appartamento Guastalla per S. A. R.
Saletta retro
637. Un quadro grande con filetto a vernice rappresentante la penitente Maddalena in atto d'unger i piedi al Salvatore, lungo braccia 9½, alto braccia 6½ = Copia da Paolo Veronese, il cui originale si trova in casa Durazzo a Genova

Ritirata
641. Un quadro grande con filetto a vernice lungo braccia 19, alto braccia 9 circa, rappresentante il Diluvio di Deucalione e Pirra = Opera di Sante Peranda in parte guasto
642. Un detto con filetti come sopra lungo braccia 7, alto braccia 5, con Davide e Golia
643. Un detto alto braccia 2½ largo braccia 2 a cornice intagliata e dorata, di mezza figura donnesca con palma in mano
644. Un detto lungo braccia 4 alto braccia 3 circa a filetti simili con Venere
645. Un detto lungo braccia 2½ alto braccia 2 circa a filetti con Giove ed altre Deità
646. Un detto lungo braccia 3, alto braccia 2½ con filetti = rappresentante una Giardiniera con frutti e selvaggiume
647. Un detto simile lungo e largo come sopra, rappresentante un Re in atto d'adorare un idolo
648. Un detto simile con filetti, rappresentante Loth fugitivo colle due figlie
649. Un detto con cornice cordonata liscia dorata lungo braccia 2½ largo braccia 2 circa rappresentante un Paese di maniera fiamminga
650. Un detto lungo braccia 4½ alto braccia 4 con filetti a vernice rappresentante un fatto della Favola di Psicche
651. Un detto lungo braccia 4½ alto braccia 2½ con filetti come sopra rappresentante altro fatto della Favola stessa
652. Due detti alti braccia 1½ larghi braccia 4 circa rappresentanti l'Ascensione e la Nascita del Salvatore, dipinti alla maniera del Costa
653. Un detto con cornice intagliata e dorata antica, lungo braccia 3½ alto braccia 2½ circa rappresentante Psicche in atto di trovar Cupido che dorme
654. Un detto con filetti a vernice lungo braccia 4½ alto braccia 3½ circa rappresentante altro fatto di Psicche
655. Un detto lungo braccia 4½ alto braccia 3½ con filetti come sopra = rappresentante altro fatto di Psicche
656. Un detto con filetti come sopra lungo braccia 3½ alto braccia 2½ rappresentante una figura in atto d'accarezzare un capro
657. Un quadro con filetti a vernice di braccia 2 per ogni verso con altro fatto di Psicche
658. Un detto a foggia di sotto in su con filetti come sopra lungo braccia 3 alto braccia 2 rappresentante l'Ascensione del Salvatore
659. Un detto alto braccia 1 circa con cornice antica intagliata e dorata rappresentante il Redentore
660. Un detto alto braccia 1 circa per ogni verso con cornice intagliata all'antica, e messa ad oro, rappresentante la Natività del Redentore
661. Un ovattino dipinto in legno rappresentante un Paese

662. Un quadro con cornice a oro intagliata largo once 10 rappresentante Mezza figura di donna con un bambino fralle braccia
663. Un detto alto once 6 largo once 8 con cornice a oro intagliata, rappresentante una Maddalena
664. Un detto picciolo con cornice nera e cristallo dipinto sul vetro, rappresentante San Girolamo
665. Un detto alto once 6 largo once 4 circa con Tobia
666. Un detto con cornice antica a foglia d'oro disegnato alla maniera del Guercino, rappresentante, come si suppone, Sant'Agostino ed un angelo
667. Due piccioli quadrettini con conici intagliate e dorate disegnati a tratti di penna con cristalli davanti, rappresentanti San Giovanni e San Girolamo
668. Un detto con cornice dorata liscia lungo once 6 alto once 4 circa disegnato di buon maniera, rappresentante una donna con un bambino
669. Un detto lungo once 9 alto once 6 circa con cornice nera antica e picciolo filetto a oro con vetro, disegnato a tratti di penna, e rappresentante San Giacomo Minore
670. Una cornicietta intagliata e dorata colla Beata Vergine ricamata in seta
671. Una detta più grande con Sant'Antonio
672. Due quadrettini con cornici a oro intagliate miniati sulla pergamena
673. Un detto con cornice nera e vetro disegnato a tratti di penna e miniato
674. Un detto simile con cornice dorata disegnato a tratti di penna
675. Un detto con cornice intagliata e messa a oro di braccia 1½ circa per ogni verso rappresentante Davide col teschio di Golia, ommesso sull'inventario 1775, che sebbene di vecchia ragione di Corte, si pone tra' capi di posterior acquisto
677. Un sottocammino dipinto a olio rappresentante la Pittura che stà abbozzando la Liberalità premiante le Arti Liberali con cornice dorata ed asse sopra il cammino = Nel R. D. Teatro Vecchio

c. 25
Capellina e Sagristia
777. Un'ancona da altare dell'Orioli con filetti a oro di zecchino rappresentante la Beata Vergine, Sant'Anselmo ed altri due santi
778. Due ovati laterali alla capellina dello stesso autore

c. 26
Sala de' Duchi
843. Dieci quadri grandi con ritratti antichi in piedi e cornici messe ad oro

Sala de' Papi
847. Un quadro di braccia 16½ alto braccia 8½ con Pigmalione fulminato da Giove, e filetti a vernice
848. Un quadro di braccia 18 alto braccia 12 once 10 con filetti a vernice rappresentante come si crede l'Incendio di Troja = Questo v'era anticamente, ma sull'inventario 1775 fu ommesso e ponsi come di nuovo acquisto
849. Due ritratti in piedi con cornici intagliate e dorate
850. Un detto in piedi largo braccia 5 alto braccia 6½ con cornice a vernice vecchia
851. Un detto lungo braccia 6 alto braccia 3 con cornice verniciata a oro rappresentante una Cena
852. Due ritratti a mezza figura con cornici intagliate antiche verniciate a oro = Galeria Nova
853. Due detti di due Principini con cornice a vernice d'oro = Galleria Nova
854. Due detti più alti d'altri Principini in piedi con cornice verniciata a oro = Galleria Nova
855. Venticinque detti vecchi larghi braccia 2½ alti braccia 3 circa con cornici greggie = 21 sul luogo = 4 in Galleria Nova

c. 27
Anticamera Recova
869. Sei detti ["tavolini", ma evidentemente parla di dipinti] co' ritratti de' reverendi P.pi con cornici a vernice color d'oro, cordoni e fiocchi
870. Due detti = di madama Isabella e del R. Infante di Parma
871. Un detto con cornice intagliata e dorata e col ritratto di S. M. il Re di Napoli
872. Un detto col ritratto di S. M. l'Imperatore felicemente regnante = consegnato al R. D. Magistrato

c. 28
Appartamento Verde
Appartamento deli Arazzi
Seconda [Anticamera]
910. Tre quadri lunghi braccia 11 once 9, alti braccia 6 once 6, rappresentanti uno l'Età dell'Oro di Santo Peranda, il secondo l'Età dell'Argento del medesimo autore, ed il 3° l'Età del Ferro di Giacomo Palma con cornici a oro = I quadri in Galeria Nova = Le cornici in Armeria
911. Un quadro con ritratto alto braccia 6 once 4 largo braccia 3 once 9 = Galleria Nova
912. Due soprausci larghi braccia 4 alti braccia 4 rappresentanti Animali e Figure = Copie dal Bassano = Galleria Nova

c. 29
Capellina annessa [al Refettorio]
954. Dodici ovatini dipinti sul paragone da Domenico Fetti = Armeria
945. Tre tele, che n'ornavano il fregio co' 15 Misteri = Ponta

c. 30
Capellina superiore di Santa Croce
968. Un'ancona rotta da altare dipinta a tempra, logora, rappresentante San Luigi Re di Francia in campo attendato contro gl'infedeli = Ponta

c. 32
Sala degli Arcieri
1063. Un quadro rappresentante l'Età del Rame del Peranda, lungo braccia 11 alto braccia 6
1064. Quattro detti con filetti a vernice lunghi braccia 18 alti braccia 8½ circa rappresentanti certi fatti di Fetonte del detto Peranda
1065. Due simili con Deucalione, Pirra e Giove fulminante = del medesimo autore

Prima Anticamera
1071. Quattro quadri grandi in parte logori del fregio
1072. Un detto lungo braccia 17 alto braccia 5 con filetti a vernice rappresentante un Convitto = Sala Papi
1073. Quattro detti braccia 5½ alti braccia 7 di vari panneggiamenti con filetti a vernice = Armeria
1074. Due detti simili per sovraporte = Armeria

c. 33
[Seconda Anticamera]
1079. Quattro quadri che formano fregio dipinti sul corridoro = guasti = Armeria
1080. Cinque detti con cornice a vernice rappresentanti in vari punti la Creazione del Mondo larghi braccia 5 per ogni verso = Armeria
1081. Quattro detti per sovraporte = Armeria

Terza Anticamera ossia Camera d'Udienza
1094. Due quadri di battaglie con filetti a vernice = Armeria
1095. Due sovraporte con Paesi = Armeria

Capellina
1100. Un quadro da altare rappresentante il Crocifisso, San Longino e Santa Maria Maddalena

c. 35
Camerino Duchesse
1183. Quattro quadri che formano il fregio

Camerino delle Ramate
1191. Sette quadri di fregio, compresovi un ritratto

c. 36
Passetto, e Prima Camera Acque
1219. Nove quadri di fregio con cornici greggie

Seconda Camera
1221. Nove quadri di fregio con cornici greggie

c. 38
[Appartamento del] Signor Controllore, Saletta e due Camerini a sinistra
1343. Un quadro d'un Paese lungo braccia 3 alto braccia 3 con filetti a vernice

c. 39
Due camere a destra
1373. Un quadro con filetti a vernice rappresentante un Paese, del Geffles = Armeria
1374. Un detto con filetti come sopra largo braccia 3¼ alto braccia 2 = Armeria
1375. Un detto con cornice dorata rappresentante la Sacra Famiglia = Ponta

Camera per le Donne
1387. Tre quadri con filetti a vernice rappresentanti la Beata Vergine, San Filippo Neri e San Liborio
1388. Un detto vecchio con frutti e fiori

c. 41
Scalcheria vecchia
1500. Una tela grande per fregio dipinta vecchia = levata e consunta nel ripezzo de' cadreghini rotti nell'imbottitura

Appendice 3

ASMi, Studi, parte antica, b. 10, fasc. 23.

Distinta de' quadri esistenti nell'aule del Reale Ginnasio di Mantova [1781].

Convento soppresso di San Girolamo
- [1] Un quadro grande rappresentante San Girolamo moribondo, di buona maniera, bolognese, è in buon stato, si considera del valore di zecchini n. 60
- [2] Altro rappresentante l'Annunziata, è quadro passabile, ha molto patito, del valore di ... 5
- [3] Quadro che rappresenta la Beata Vergine con san Girolamo, ed altre tre figure, è quadro antico di maniera diligente del valore di 5

Soppressi Gesuiti
- [4] Quadro di San Gianfrancesco Regis dello Spagnoletto, si considera del valore di ... 20
- [5-7] Tre quadri, cioè Sant'Ignazio, San Francesco Saverio e San Stanislao con san Francesco Borgia e la beata Vergine, sono tutti tre ordinari e di poco valore
- [8] Quadro di San Francesco Borgia e la beata Vergine Concetta, copia ordinaria e di poco valore
- [9] Quadro di San Francesco d'Assisi del valore di ... 2
- [10-12] Tre quadri colle immagini di Sant'Antonio, San Bonaventura, e San Giovanni Vangelista del valore di due zecchini l'uno ... 6

Chiesa di Sant'Agnese
- [13] Quadro di San Francesco, che si crede del Viani, del valore di ... 40
- [14] Quadro rappresentante il Martirio di santa Catarina, di poca considerazione, del valore di ... 4
- [15] Quadro dell'Annunziata di poco valore
- [16] Quadro di San Michele del Viani considerato del valore di ... 30
- [17] Quadro della Sagra Famiglia di maniera antica, e di poco valore

Oratorio della Scuola Segreta
- [18] Quadro grande della Pietà, del Mosca, di maniera antica, e diligente, molto scrostato del valore di ... 30
- [19] Quadretto piccolo, con l'immagine della Beata Vergine e due pellegrini, è copia, e conseguentemente di poco valore
- [20] Quadretto piccolo della pietà, antico, ordinario e di poco valore

Nelle stanze del Segretario della Reale Accademia
- [21] Quadro con l'immagine del Crocefisso antica, con due angiolini, di poco valore
- [22] Quadro della Presentazione, del Fetti
- [23] Quadro di Santa Maria Egiziaca
- [24] Quadro grande di San Luigi, del Cignaroli

In tutto zecchini n. 201

APPENDICE 4

ASMn, Archivio Notarile, not. Angelo Pescatori, b. 7110, 13 dicembre 1786.

Nota de' quadri trasportati dal monastero di Sant'Orsola in questo Regio Demaniale Ginnasio di Mantova.

N° 1. 2. 3. 4. 5. 6. Quadretti piccioli dipinti sulla lavagna, del Fetti, mezzi busti.
7. Un quadretto della Natività di Gesù Cristo, con sette figure intiere e un poco di gloria. In tavola.
8. Un San Francesco col crocefisso in mano, mezza figura.
9. Sant'Orsola
10. Santa Chiara } Quadri d'egual grandezza; mezza figura.
11. Ritratto di Giuseppe Simbeni
12. Ritratto di Margherita Cominelli Simbeni } D'egual grandezza; mezza figura.
13. 14. Due quadri con un Angelo per ciascheduno con scudo in mano, cui è un stema.
15. Altro quadro bislungo: varj Angeli che cantano e suonano. Mezze figure anche i sudetti.
16. Ritratto della Principessa Metilde; in profillo, mezzo busto.
17. Ritratto in busto, mezza figura
18. Ritratto in busto, alquanto più grande dell'anzidetto
19. Ritratto quasi di mezza figura } Sono ritratti di donne tutti tre. [La copia in ASMn, Demaniali e Uniti, II serie, b. 60, aggiunge: "Sono ritratti di donna, tutti tre d'un sol pennello".]
20. Deposizione nel sepolcro di Gesù Cristo lungo braccia due circa, con dieci figure principali.
21. L'Annunziazione di Maria Vergine dipinta per traverso, di suor Lucrina Fetti romana.
22. Ritratto di una figura in piedi, grande al naturale, con croce in mano, rappresenta Santa Orsola o Santa Elena.
23. Ritratto dell'imperatrice Eleonora Gonzaga, dipinto della Fetti. Figura in piedi.
24. Ritratto d'altra imperatrice, figura intiera col mondo in mano.
25. Ritratto della fondatrice del monastero, figura impiedi.
26. 27. un San Francesco e un Sant'Antonio grandi eguali. Dipinti da Carlo Bononi ferrarese.
28. Deposizione di Gesù Cristo nel sepolcro. Quadro di sette figure, per traverso. Mezze figure.
29. 30. due Sante di egual grandezza, una per quadro: sono Santa Barbera e Santa Maria Maddalena. Figure intiere.
31. un quadro d'una Gloria d'angeli rappresenta Santi Silverio e Catterina della ruota, altri santi, figure mezzane quasi tutte intiere.
32. Maria Vergine, san Giuseppe e il Bambino. Dipinto in tavola, rappresenta il Presepio addorato da' pastori, sono figure intiere in luogo apperto di campagna.
33. Maria Vergine col Bambino che dorme. Dipinto in tavola; con poco paese. Mezze figure.
34. Un quadretto antico, dipinto in tavola: Maria Vergine col Bambino sulle genocchie in luogo aperto, figure picciole intiere.
35. Una testa del Salvatore
36. un'altra di Maria Vergine } Grandi uguali.
37. Un abbozzetto; rappresenta un Castigo di Gesù Cristo sospeso da Maria Vergine, san Francesco e san Domenico. Figurine intiere.
38. Il Martirio di sant'Orsola, colle sue seguaci, figurine intiere numerosissime.
39. Maria Vergine con un coniglio; evvi anche il Bambino ed altre due figure: sono figure intiere.
40. un quadro grande in tavola del Francia Auri bolognese, rappresenta *Quem genuit adoravit*, opera eseguita con estrema diligenza.
41. La Notte del Correggio. Copia.
Rappresenta Gesù Cristo nato
42. Il Christo morto colla Madre, e san
Giovanni cioè una Pietà; copia } Due quadri compagni di grandezza.
43. L'Adorazione d[e]' pastori, cioè il Presepio
44. L'Adorazione de' Re Maggi
45. L'Incoronazione di spine di Gesù Cristo
46. L'Annunziazione di Maria Vergine
47. L'Orazione nell'orto
48. La Visitazione di santa Elisabetta
49. Gesù Cristo che porta caduto sotto la croce
50. La Flagellazione alla colonna di Gesù Cristo } Quadri d'egual grandezza dipinti tutti da suor Lucrina Fetti romana.
51. 52. 53. 54. Lunette grandi dipinte a chiaroscuro azzurino dal Fetti.
55. La Flagellazione alla colonna di Gesù Cristo del Costa. Figure grandi al naturale intiere.
56. Deposizione di Gesù Cristo nel sepolcro: del Costa. Figure grandi al naturale intiere.
57. La Circoncisione di Gesù Cristo, figure intiere mediocri.
58. Una tavola colla Santissima Vergine e due sante e gloria d'angeli; cioè un quadretto dipinto in tavola. Sono figure intiere di grandezza mediocri.
59. Un quadro d'una Madonna col Bambino in piedi e due pellegrini, cioè Maria Vergine col Bambino in piedi e un pellegrino ed una pellegrina che stano genuflessi: sono figure intiere grandi al naturale.
60. Cristo portante la croce caduto sotto la medesima. Figure sei al naturale di grandezza, eccettuando Gesù Cristo le altre sono mezze figure.
61. La lunetta grande; rappresenta Gesù Cristo quando saciò le turbe, opera rispettabile del Fetti, figure più grandi del naturale.
62. Maria Vergine col Bambino con due santi cappucini, del Bazzani. Figure grandi al naturale.
63. Maria Vergine col Bambino, san Giuseppe, santa Catterina, santa Appolonia, san Francesco e san Domenico. Figure intiere al naturale, eccettuate le ultime due che sono mezze.
64. San Giacomo. Figura in piedi grande al naturale, vestita da pellegrino.
65. La Communione di san Girolamo; molte figure più grandi del naturale.
66. una Pietà con varj ritratti di casa Gonzaga: sono otto figure grandi al naturale.
67. San Francesco che raccomanda la città di Mantova a Maria Vergine. Del Borgani.
68. Martirio di santa Caterina della ruota, con moltissime figure acessorie, la santa e le figure principali sono grandi al naturale.
69. San Francesco che incorona e veste santa Chiara del suo ordine. Figure naturali.
70. San Michele che calpesta e fulmina i sette peccati mortali: del Vianini: figure naturali.

71. L'Orazione di Gesù Cristo nell'orto, con gloria. Figure naturali.
72. Sant'Orsola e santa Margherita assunte in gloria colla santissima Trinità e molti angeli, tutte figure grandi al naturale. Opera insigne di Antonio Maria Vianini.
73. Il Miracolo di santa Chiara col santissimo Sagramento. Opera stupenda di Carlo Bononi di Ferrara. Sono figure al naturale.
74. L'insigne Martirio di santa Orsola colle altre vergini; tutte figure al naturale. Dell'amirabile Lodovico Caracci bolognese.
75. 76. Questi due quadri erano, il primo nella sagrestia de' Gesuiti, rappresentante San Giovanni Francesco Regis. Del Spagnoletto. Il secondo nell'oratorio della Scuola Segreta; rappresentante Gesù Cristo caduto sotto la croce e molte altre figure tutte grandi al naturale, tra le quali vedesi il ritratto del pittore. Opera diligente del Mosca; quali esistevano nella stanza ove si sono riposti tutti li altri sopradetti.

Appendice 5

ASMn, Demaniali e Uniti, I serie, b. 38. [anche, in copia, in ASMn, Amministrazione Centrale del Dipartimento del Mincio, b. 5, fasc. 15]

Nota de' quadri che si sono raccolti dalle chiese sopresse dagl'infrascritti Deputati dell'Amministrazione Centrale, come da ricevuta del Cittadino Martignoni, al quale sono stati consegnati per ordine della medesima Amministrazione [1798].

S. Cristoforo
1.º S. Cristoforo – Quadro grande per lungo di Giulio Romano.
2.º S.a Francesca Romana – pel lungo del Borgani.
3.º Sacra Famiglia – come sopra dello Scarsellini.
4.º Beato Bernardo del Canuti.
5.º Circoncisione – del Costa.
Santissima Trinità
6.º S. Paolo primo Eremita e S. Antonio abbate, per lungo del Borgani.
7.º S. Gioacchino e S. Anna, come sopra dello stesso Borgani.
Nel contiguo magazino d'acquavite
8.º Santa Maria Maddalena pel lungo dello stesso Borgani.
N.B. Nella suddetta chiesa della Santissima Trinità vi sono due opere pregiabilissime del Rubens le quali non si possono vedere, nonché trasportare, per essere detta chiesa occupata dal fieno fino alla volta.
S. Giovanni
9.º S. Giovanni, che scrive l'Apocalisse, quadro grande per lungo sulla maniera di Girolamo Mazzola.
10.º 11.º 12.º 13.º 14.º Cinque quadri per traverso rappresentanti la vita di esso S. Evangelista – Opere di Girolamo Mazzola.
S. Marco
15.º Sogno di S. Romualdo del Bazzani.
16.º Simile soggetto del medesimo autore.
S. Francesco
17.º Quadro antico a dieci scomparti attribuito a Giovanni Salmista che fioriva nel principio del 1400.
18.º Santi Lodovico e Bernardino, per traverso di Francesco Monsignori.
19.º Santissima Annunziata di Lorenzo Costa – e nel riminato il Padre Eterno dell'istesso autore.
20.º S. Bernardino, quadro per lungo attribuito con ragione al Mantegna.
21.º Sacra Famiglia d'incerto autore antico.
22.º Santi Pietro, Paolo e Bernardino attribuiti a scuola di Tiziano ma del Palma Vecchio.
23.º S. Pietro d'Alcantara, d'incerto autore.
24.º S. Sebastiano e due Sante e un Angelo nel reminatto, d'incerto autore.
25.º Deposizione di Nostro Signore con varie storiette sopra e sotto nella cornice, e reminatto attribuito all'antico Giotto fiorentino.
26.º Madonna e Santi, d'incerto autore antico.
27.º N.º 7 quadretti antichi.
28.º Pietà – mezze figure pel traverso – antiche.
29.º N.º 22 quadretti di varie grandezze, che erano nelle cantorie.
Arsenale, Sant'Orsola
30.º Orazione di Cristo nell'Orto – Quadro grande per lungo d'incerto.
31.º Battesimo di Cristo – del Borgani.
adì 28 Germinale Anno 6. Repubblicano
dalli cittadini professori Bottani, Campi e Rosaspina ricevo in via di deposito d'ordine della Amministrazione Centrale li sopradescritti quadri da essi racolti dalli diversi luoghi sopressi, li quali verano custoditi sino a nuova disposizione. Dal Palazzo Nazionale 28 Germinale anno 6 Repubblicano
Giuseppe Forti, Ispettore provvisorio

Appendice 6

ASMn, Scalcheria b. 90.
Inventaro generale de' mobili, quadri, arredi sagri, ed altri effetti Nazionali coll'indicazione del loro prezzo, e ciò ad evasione del Decreto dell'Economato de 31 dicembre 1802 anno II [?] N. 14815, et del Subeconomato de 5 corrente 1803 anno II [?] N. 4640. [tra parentesi uncinate sono aggiunte coeve al testo]

[p. 1]			Nel Palazzo Nazionale Anticamera della Prefettura	Valuta di Milano
	<Galeria Quadri>			
	Ex-Camera	[1] +	Un quadro grande per traverso, lungo braccia 11, largo braccia 6 esprimente l'Età di ferro dipinto dal Palma	£ 750
	"	[2-3] +	Altri due della stessa misura uno, ch'esprime l'Età dell'oro, et l'altro quello dell'argento dipinti dal suddetto autore	1500
	"	[4-5] +	Due simili rappresentanti paesi con figure per in piedi alti braccia 5 larghi 3½ d'ignoto autore d'un merito sufficiente	90
	Domenicani	[6] +	Un ovato della misura di braccia 4 rappresentante San Giacinto domenicano opera del Bazani mantovano	75
	"	[7] +	Un quadro per in piedi alto braccia 4½, e largo braccia 2½ rappresentante San Pio Quinto d'ignoto autore	90
	Abazia di San Nicolò	[8]	Altro simile d'ignoto autore rappresentante il Salvatore in piedi	30
	Filippini	[9-10]	Due simili alti braccia 7½, e larghi braccia 4½ il primo esprimente la Circoncisione, ed il secondo l'Assunta ambidue del Cignaroli	480
	Domenicani	[11]	Un quadro di braccia 3 in quadrato rappresentante la Beata Vergine, Bambino, ed Angeli con istromenti alcuni di questi con istromenti filarmonici della scuola del Molossi un poco guasto	240
	<Salone Armeria>		Nella Camera detta de' Sette Scalini	
	ex-Camera	[12]	Un quadro per traverso lungo braccia 11½ largo braccia 5½ rappresentante Paesi con rottami d'architettura e figure molto patito d'ignoto autore	90
			£	3345
[p. 2]				Moneta di Milano
			Somma retro £	3345
	ex-Camera	[13]	Un quadro per traverso largo braccia 8½ lungo braccia 6 rappresentante la Maddalena in casa di Simone Fariseo dipinta da Pietro d'obue e tratto dall'originale di Paolo Veronese moltissimo guasto	90
		[14] +	Un simile in quadrato di braccia 3 once 9 con figure, paesi et Bestiami opera del Bassani	225
		[15] +	Altro per in piedi alto braccia 4½, e lungo braccia 3 con figure e bestiami opera del Bassani	135
		[16] +	Altro in traverso di braccia 2½ lungo, ed alto braccia 2 rappresentante frutti, volatili, d'ignoto autore	45
		[17] +	Altro simile per traverso di braccia 4 once 8, ed alto braccia 4 rappresentante un Paese con veduta d'un castello, figure e Bestiami	105
		[18-19] +	Due simili di braccia 2½ in quadrato dipinti a tempera	60
		[20] +	Un simile per traverso di braccia 3, e largo braccia 1 once 1 rappresentante l'Ascensione con Apostoli espressi di sotto in su della scuola di Giulio Romano	180
		[21-22] +	Due simili alti braccia 2 once 4 larghi braccia 2½ che esprimono fatti della favola d'Ipsiche della scuola del Palma, patiti	90
		[23] +	Un simile per traverso lungo braccia 3 once 3 largo braccia 3 esprimente un Paese scuro, e patito, d'ignoto autore	30
		[24] +	Altro simile per traverso lungo braccia 2 once 10 largo braccia 2 esprimente un Paese con architettura d'ignoto autore	37.10
	Terziarie di San Francesco	[25]	Un quadro per in piedi alto braccia 3½ largo braccia 2½ esprimente una Beata Vergine col Bambino della maniera del Borgani patito	105
			£	4447.10

[p. 3]

		Somma contro &	4447.10
		Nella sala denominata dei Duchi	
Madri San Giovanni	[26-30] +	Cinque quadri per traverso braccia 6½ lunghi, ed alti braccia 4½ con fatti di San Giovanni del Mazzola	600
<Salone Armeria>			
Padri Francescani	[31] +	Un quadro per traverso lungo braccia 4 alto 3 rappresentante San Bernardino, e San Francesco che sostengono il nome di Gesù nel mezzo, del Mantegna	300
Agostiniani	[32-35] +	Quattro quadri in piedi lunghi braccia 12, larghi braccia 5, uno la Famiglia Sacra con gloria d'angeli superiormente, l'altro il Martirio di Sant'Agnese, l'altro San Giovanni Buono con eremiti, l'altro il Trionfo dell'Arca Santa del Borgani	720
Barnabiti	[36]	Un quadro d'altare braccia 7½ alto, largo braccia 5 rappresentante il Beato Alessandro Sauli con molti angeli d'ignoto autore	150
Terziarie di San Francesco	[37-40] +	Quattro quadri per traverso lunghi braccia 5 alti braccia 2½ rappresentanti le parabole del Vangelo a chiaro e scuro, del Schivenoglia, in parte patiti e rotti	120
Olivetani	[41]	Un quadro alto braccia 5½ largo braccia 4 rappresentante il Beato Bernardo Tolomei, e suo compagno con gloria d'angeli superiormente del Canuti	300
Agostiniani	[42] +	Un quadro alto braccia 6 largo braccia 4 rappresentante San Giovachino, e Santa Lisabeta con angeli superiormente, opera del Borgani	225
Olivetani	[43]	Un quadro per traverso alto braccia 3 once 8 largo braccia 2½ rappresentante San Romoaldo, opera del Bazzani	150
Madri San Barnaba	[44]	Un quadro per inpiedi rappresentante San Carlo, Beata Vergine col Bambino ed angeli d'ignoto autore	120
Ex-Camera <Galeria Quadri>	[45] +	Un quadro per traverso lungo braccia 17½ alto braccia 6½, esprimente il fatto di Perseo con la testa di Medusa in mano, in distanza Andromaca liberata dal sudetto Perseo, d'ignoto autore	180

[p. 4]

		Somma retro &	
Ex-Camera <Galeria Quadri>	[46-47] +	Due quadri alti braccia 2, larghi braccia 2 rappresentanti ritrati della famiglia Pico della Mirandola	30
<Guardarobba>	[48-49]	Due simili di braccia 1½ alti, e larghi braccia 1½ rappresentanti fiori	20
	[50]	Altro di braccia 3 alto, e largo due d'ignoto autore	30
		Anticamera della ritirata	
<Salone Armeria>	[51]	Un quadro per traverso di braccia 7½ lungo, ed alto braccia 5 once 5, rappresentante Davide nell'atto d'aver ucciso il gigante Golia, l'armata in distanza che fugge, ma molto patito	120
<Galeria Quadri>	[52] +	Altro per traverso di braccia 5 lungo, alto braccia 3½ esprimente Psiche, che sta considerando Amore con la lucerna, opera del Palma	180
	[53-54] +	Altri due quadri uniti, che formano un solo di braccia 4 once 8 largo, e braccia 7 in altezza, rappresentanti la continuazione della favola di Psiche del Palma	240
	[55] +	Altro simile, che continua li stessi fatti del detto autore e di egual merito	240
	[56]	Un quadro per in piedi di braccia 3 alto e largo braccia 2 rappresentante una Santa martire del valore	225
	[57] +	Un quadro per traverso di braccia 2½, e braccia 2 alto, rappresentante un Paese con figure	37
	[58-59] +	Due quadri per in piedi lunghi braccia 4, e larghi braccia 1 once 8 rappresentanti, uno la Resurrezione, e l'altro la Natività della scuola di Lorenzo Costa	180
	[60-61] +	Due quadri uniti di braccia 6 in piedi, larghi braccia 4, rappresentanti uno il fatto di Ipsiche, e l'altro Lot	

[p. 5]

		Somma contro &	
		con le figlie fuggito da Sodoma, il primo del Palma, et l'altro della scuola di Paolo Farinato, il primo de' quali patito, e rotto	225
	[62] +	Un quadro per traverso con due mezze figure quali portano frutti e fiori, della lunghezza braccia 4, alto braccia 3	135
	[63-64] +	Due quadri per traverso larghi braccia 4, alti uno, l'altro di braccia 3 once 3 colla continuazione dei fatti d'Ipsiche del Palma	180
		Sala denominata dei Duchi	
<Duplicato>	[45]	Un quadro per traverso lungo braccia 17 once 3 alto braccia 6½ esprimente il fatto di Perseo con la testa di Medusa in mano, in distanza Andromaca liberata dal sudetto Perseo	180

	<Duplicato>	[46-47]	Due rittratti rappresentanti della famiglia Pico della Mirandola di braccia 2 in altezza, e larghezza braccia 2	30
		[48-49]	Due simili rappresentanti fiori di braccia 1½ alto, e largo braccia 1½	10
		[50]	Altro simile di braccia 3 alto, largo due d'autore di merito rappresentante la Beata Vergine Annunciata	20
			Nella Sala denominata dei Papi	
	Padri Francescani	[65] +	Un quadro in piedi di braccia 8 in altezza e 5 in larghezza rappresentante San Bernardino della scuola di Mantegna	300
	Ex-Camera	[66] +	Un quadro in piedi di braccia 6 in altezza, e di larghezza rappresentante un Crocefisso, Santa Maddalena, e San Longino d'autore ignoto di buon penello	150
		[67]	Un quadro a traverso di braccia 16 in lunghezza, e 9 in altezza rappresentante una favola quando Giove fulminò Dieste del Brusasorci	750
[p. 6]				
			Somma retro £	
	Ex-Camera	[68]	Un quadro a traverso di braccia 16 in lunghezza, e 9 in altezza rappresentante un fatto di Troja del Costa	600
		[69]	Altro simile di braccia 18 in lunghezza, e 12 in altezza rappresentante il Diluvio del Brusasorci	750
	<Armeria>	[70] +	Altro simile di braccia 10 in lunghezza e 5 in altezza rappresentante il volo d'Icaro dipinto da Giulio Romano	500
		[71]	Altro simile per traverso di. braccia 6½ lungo, alto braccia 3½ rappresentante una favola d'ignoto autore	200
		[72]	Altro simile di braccia 4 largo e 2 alto rappresentante Gesù quando fu presentato a Pilato della scuola del Rubens	100
		[73-76] +	Quattro simili piccoli in piedi di braccia 2 alti, e larghi braccia 1½ rappresentanti ritratti della famiglia Pico della Mirandola	20
		[77-78] +	Due simili rappresentanti due letterati della famiglia Pico della Mirandola di braccia 3 alti, e due e mezzo larghi	20
		[79]	Altro simile di braccia 2 in altezza e braccia 1½ in larghezza della suddetta famiglia	5
	Padri Francescani	[80]	Altro simile di braccia 7 alto, e braccia 4½ largo rappresentante San Venochio Abate e San Gibaldo con un Gloria d'Angeli al di sopra d'ignoto autore	150
		[81]	Altro di braccia 7 alto e braccia 4½ in largo rappresentante la Beata Vergine San Giovacchino, e Sant'Anna del Borgani	200
	Terziarie di San Francesco	[82-85]	Quattro quadri di braccia 2 once 9 alti, e braccia 2 larghi appresentanti uno la Circoncisione	
[p. 7]				
			Somma contro £	
			altro la Beata Vergine di Loreto, l'altro di San Filippo Neri e l'altro della Beata Vergine Addolorata d'ignoto autore	60
	Padri Francescani	[86] +	Un quadro di braccia 2 alto, e largo braccia 1½ rappresentante il ritratto del Padre Gregorio Pedrocca	15
			Nella Sala degli Arcieri	
	Ex-Camera	[87-90] +	Quattro quadri grandi in traverso di braccia 17 lunghi e 10 alti rappresentanti la favola del Fetonte del Brusasorci	1500
		[91] +	Altro simile rappresentante Pigmalione, e Pirro di braccia 17, e 10 alti del Brusasorci	750
		[92] +	Altro simile dell'eguale altezza e lunghezza rappresentate Giove che fulmina li Giganti della Scuola di Giulio Romano	800
		[93] +	Altro simile di braccia 11 lungo, ed alto braccia 7½ alto rappresentante l'Età del piombo dipinti del Palma	750
			Nella Galleria Nova	
	Padri Francescani	[94] +	Un quadro di braccia 7 altezza, e 4 in larghezza rappresentante San Rocco, Sant'Antonio, la deposizione di Gesù dalla Croce, la Beata Vergine, Santa Rosa, San Giovanni Battista con una Gloria d'Angeli d'ignoto autore	90
	Ex-Camera	[95-97] +	Tre quadri piccoli di braccia 2 in altezza, ed uno in larghezza rappresentanti fiori	15
	Padri Francescani	[98] +	Altro quadro in piedi di braccia 6 in altezza, e cinque in larghezza rappresentante una Martire, San Felice Cappuccino, il Padre Eterno con gloria d'Angeli	20
	Domenicani	[99]	Altro simile in piedi di braccia 7 in altezza e 4½ in larghezza rappresentante San Domenico, San Pietro, e San Paolo con angeli del pittore Anselmi	200
[p. 8]				
			Somma retro £	
	Padri	[100-102] +	Tre quadri di braccia 2 once 3 in altezza, e braccia 1 once 8 in larghezza	

	Francescani		rappresentanti tre letterati francescani	15
	Domenicani	[103] +	Un quadro in piedi in figura ovale alla cima di braccia 8 in altezza e 9 in larghezza rappresentante San Vincenzo Ferrerio, che predica alle Genti del Pittore Bottani il vecchio	1200
		[104]	Altro simile in piedi di braccia 6 in altezza e braccia 3 once 8 in larghezza rappresentante la Beata Osanna, la Beata Vergine con Angeli della Scuola Bolognese	400
		[105]	Altro quadro in piedi di braccia 7½ in altezza e braccia 4 ½ in larghezza rappresentante il Crocefisso, San Girolamo, San Pietro Martire del pittore Bottani il giovine	500
	Padri Francescani	[106-108] +	Tre simili di braccia 2 once 3 in altezza e braccia 1 once 8 in larghezza rappresentanti tre letterati francescani	15
	Domenicani	[109] +	Un quadro in piedi di braccia 6½ alto e braccia 4 in larghezza rappresentante due Santi Domenicani, San Carlo, San Tomaso Villanova, Santa Maddalena, la Beata Vergine con Bambino	60
		[110-112] +	Tre quadri di braccia 2 once 3 in altezza, e braccia 1 once 8 in larghezza rappresentanti due letterati francescani, ed un servita	15
	Madri Servite	[113]	Un quadro in piedi di braccia 8 in altezza e 5 in larghezza rappresentante una Pietà con due Santi Francescani, un Cardinale e due Sante Monache	60
[p. 9]				
			Somma contro &	
	Serviti	[114]	Un quadro di braccia 3 in altezza e due di larghezza rappresentante un letterato servita	5
	Ex-Camera	[115]	Altro simile rappresentante un letterato della Famiglia Gonzaga	5
	Francescani	[116] +	Un quadro in piedi di braccia 9 in altezza e 5 in larghezza con la cimasa di figura ovale rappresentante la caduta di San Paolo che va in Damasco un poco patito	100
		[117-118] +	Due quadri di braccia 3 in altezza, e due in larghezza, uno raffigurante un Cardinale Servita, e l'altro un ritratto della Famiglia Gonzaga dell'ex-Camera	10
	Barnabiti	[119] +	Un quadro in piedi di braccia 7½ in altezza e braccia 6½ in larghezza rappresentante San Carlo Boromeo d'ignoto autore	100
		[120-122] +	Tre quadri piccoli di braccia 2 once 3 di altezza e braccia 1 once 8 di larghezza il primo rappresentante un leterato Francescano, il secondo una Monaca, e l'altro un servita	15
	Domenicani	[123] +	Un quadro in piedi di braccia 6½ altezza, e 4 larghezza rappresentante Santa Barbara	60
		[124-126] +	Tre simili di braccia 2 in altezza e uno in larghezza rappresentanti tre letterati Francescani	15
	Domenicani	[127] +	Un quadro in piedi di braccia 7½ in altezza e 5 in larghezza alla cima in figura ovale	
[p. 10]				
			Somma retro &	
			rappresentante San Tomaso d'Aquino sostenuto da un Angelo con diversi Angeli	250
	Agostiniani	[128]	Altro quadro di braccia 6½ in altezza e braccia 3 once 9 in larghezza rappresentante San Luigi Gonzaga, la Beata Vergine con Gloria d'Angeli ed il nome di Gesù	150
	Francescani	[129] +	Altro simile in piedi in cima di figura ovale di braccia 7½ in altezza e 4½ in larghezza rappresentante la Beata Vergine col Bambino, San Francesco, l'Angelo Custode, San Sebastiano, San Giovanni della Scuola di Giulio Romano	200
	Agostiniani	[130] +	Altro simile in piedi di braccia 6 in altezza e 5 in larghezza rappresentante Sant'Agostino, Sant'Ambrogio, Beata Vergine con il Bambino, ed in fondo una tavola esprimente Gloria in excelsis Deo della scuola di Giulio Romano	1200
		[131-133] +	Tre simili di braccia 2 in altezza, ed uno in larghezza rappresentanti tre letterati Francescani	15
	Agostiniani	[134] +	Altro quadro di braccia 7½ in altezza e braccia 3 e mezzo in larghezza rappresentante San Paolo, e Sant'Antonio primi [*sic*] eremita con un angelo, opera del Borgani	150
[p. 11]				
			Somma contro &	
	Francesco da Paola	[135]	Un ovato grande rappresentante il Padre Eterno	60
	Ex-Camera	[136]	Un quadro per traverso di braccia 2½ in lunghezza e braccia 1½ in altezza rappresentante fiori e frutti	5
	Riformati	[137]	Un quadro grande di braccia 7 in altezza e 5 in larghezza rappresentante il	

		Cenacolo delli Apostoli con la venuta del Spirito Santo del Costa	150
Francescani <Duplicato>	[138]	Un quadro in piedi di braccia 5½ in altezza e braccia 4 once 3 in larghezza rappresentante San Giovacchino, e Santa Lisabetta con gloria d'Angeli	60
Ex-Camera	[139-140]	Due simili di braccia 2½ in altezza, e 2 in larghezza rappresentanti due ritratti de Principi	10
Abazia di San Nicolò	[141]	Altro in piedi di braccia 6 in altezza e braccia 3 once 9 in larghezza rappresentante San Nicola di Bari dipinto dal Campi	600
Serviti	[142-143]	Due quadri di braccia 2½ in altezza e 2 in larghezza rappresentanti uno un Vescovo e l'altro un frate ambedue	10
Servite	[144-145] +	Due quadri di braccia 2½ in altezza e braccia 2 in larghezza rappresentante due Sante Monache Servite	10
Francescani	[146] +	Un quadro di braccia 6 in altezza, e braccia 6 in larghezza dipinto sull'asse rappresentante la Beata Vergine Annunciata del Perugino	90
Ex-Camera	[147-149] +	Tre piccoli quadrati di braccia 1½ in larghezza, e braccia 1 in altezza rappresentanti paesi e fiori	10
Francescani	[150]	Un quadro in piedi di braccia 7 in altezza, e 4 in larghezza rappresentante Santa Margarita	
[p. 12]			
		Somma retro £	
		da Cortona del Bazani.	150
Filippini	[151] +	Un quadro di braccia 5 in altezza, e braccia 3½ in larghezza rappresentante San Francesco di Sales creduto dello Spagnoletto	100
Ex-Camera	[152]	Uno simile in traverso di braccia 2 di larghezza ed uno in altezza rappresentante fiori	5
	[153-154]	Due simili di braccia 2 in larghezza, ed uno in altezza rappresentanti fiori	10
	[155-156] +	Due simili di braccia 2 in altezza, e braccia 1 once 9 in larghezza rappresentanti due letterati Francescani	6
Monache Santa Caterina	[157-158] +	Due simili di braccia 3½ in altezza, e braccia 2½ in larghezza rappresentanti due Santi Apostoli	60
	[159] +	Un quadro di braccia 5 once 3 in altezza e braccia 4 once 3 in larghezza rappresentante Gesù Cristo con la croce che va al Calvario della Scuola del Mantegna	70
Domenicani	[160] +	Altro simile di braccia 6 in altezza e braccia 4 in larghezza rappresentante San Sebastiano, San Paolo, San Giovanni Battista con un Angelo in cima	60
Ex-Camera	[161-162]	Due simili di braccia 2 once 3 in altezza e braccia 1½ in larghezza rappresentanti due ritratti de Principi	8
	[163] +	Un quadro piccolo in traverso di braccia 1½ in larghezza, ed alto braccia 1 in altezza rappresentante fiori e frutti	4
[p. 13]			
		Somma contro £	
Monache di Santa Caterina	[164-166] +	Tre quadri di braccia 1½ in altezza ed uno in larghezza rappresentanti fiori	10
Domenicani	[167] +	Un quadro di braccia 5 once 3 in altezza e braccia 4½ in larghezza dipinto sull'asse rappresentante San Romano, San Vincenzo confessore, San Vincenzo Martire, Santa Rosa, San Giovanni Battista, Santa Barbara con in fondo uno scudo rappresentante la Beata Vergine Annunciata di buon penello	200
	[168]	Un quadro per traverso di braccia 7 in larghezza e 6 in altezza rappresentante San Tomaso d'Aquino dipinto dal Bazani	100
		Nella prima Camera dell'Appartamento ex-Ducale	
Ex-Camera	[169-172] +	Quattro quadri grandi che formano il fregio alla suddetta Camera fissi nel muro rappresentanti la Storia di Giuditta che recide il capo ad Oloferne della Scuola del Bassani	100
		Camera detta dell'Arcova	
Ex-Camera	[173-182] +	Dieci quadri in piedi di braccia 5 in altezza e 4 in larghezza rappresentanti ritratti de' Principi Gonzaga	50
	[183] +	Altro simile piccolo di braccia 2 in altezza, ed uno in larghezza rappresentante un ritratto della Famiglia Gonzaga	4
[p. 14]			
		Somma retro £	
		Camera di ritiro del Prefetto	
Ex-Camera	[184-188]	Cinque quadri di braccia 2 in altezza, ed uno in larghezza rappresentanti cinque ritratti dei Principi Gonzaga	20

		[189]	Un quadro per traverso di braccia 2½ larghezza e braccia 1½ in altezza rappresentante la Beata Vergine, Bambino, San Giuseppe, e San Giovanni Battista	4
		[190-191]	Altri due simili di braccia 2 in larghezza e braccia 1 in altezza rappresentanti fiori, e frutti	8
		[192]	Un quadro di braccia 1½ in altezza, e in larghezza rappresentante un Santo	4
		[193-194]	Due soprausci di braccia 1½ alti e braccia 2 in larghezza rappresentanti due fatti della Sacra Scrittura	7
			Nel corridore che conduce nella Galleria	
	Filippini <N'esistono 6>	[195-219]	Venticinque quadri di braccia 2 in larghezza e braccia 1 once 9 in altezza rappresentanti la vita e istorie di San Filippo Neri	
			Nel loggiato dell'Armeria	
	Terziarie di San Francesco	[220]	Un quadro per traverso di braccia 6 in larghezza e 2 in altezza rappresentante un prospetto d'Architettura	6
	Francescani	[221]	Altro simile in piedi di braccia 7½ in altezza e 5 in larghezza rappresentante Sant'Antonio da Padova tutto patito	20
[p. 15]				
			Somma contro &	
	Madri della Cantelma	[222]	Un quadro in piedi di braccia 8 in altezza, e braccia 5½ in larghezza rappresentante la Presentazione del Tempio patito	30
	Francescani	[223-225]	Tre quadri in traverso di braccia 8 larghezza e braccia 5½ in altezza rappresentanti li Miracoli di Sant'Antonio	60
		[226-227]	Due quadri dipinti a chiaro, e scuro di braccia 9 in altezza, ed 11 in larghezza dipinti a chiaro, e scuro patiti rappresentanti fatti di Sagra Scrittura	40
		[228] +	Un quadro in piedi di braccia 6 alto, e 4 in larghezza rappresentante Sant'Anna, Santa Lisabetta con gloria d'Angeli	15
	Terziarie San Francesco	[229]	Un quadro in piedi di braccia 5 in altezza e 4 in larghezza rappresentante San Lorenzo, l'Angelo Custode, la Beata Vergine denominata del Bosco in parte rotto	30
	Francescani	[230]	Un quadro in cima figura ovale di braccia 7 alto, e 5½ in lunghezza rappresentante la venuta de Re Magi molto patito	6
	Terziarie San Francesco	[231]	Altro simile di braccia 7 in altezza, e 5½ in larghezza rappresentante la Beata Vergine in alto, San Carlo, due Sante patito	7
	Abazia di San Nicolò	[232]	Un ovato di braccia 3 in larghezza, e 4 in altezza rappresentante San Nicolò	5
	Francescani	[233]	Un quadro in piedi di braccia 8½ alto e braccia 4 largo rappresentante una Martire con Dragone ai piedi, e gloria d'Angeli	10
[p. 16]				
			Somma retro &	
	Paolotti	[234]	Un quadro di braccia 5½ in altezza e braccia 3 in larghezza rappresentante San Francesco di Paola in atto di dare il cordone ad un Santo Vescovo	4
		[235] +	Altro simile di braccia 4½ in altezza, e braccia 3 in larghezza rappresentante un Crocefisso	3
		[236]	Altro simile di braccia 4½ in altezza, e braccia 3 in larghezza rappresentante l'Adorazione de Re Magi	5
	Agostiniani	[237]	Altro simile di braccia 5 in altezza, e braccia 4½ in larghezza rappresentante San Francesco di Sales, Beata Vergine in alto	7
		[238]	Altro simile di braccia 6 alto e 4 largo rappresentante Sant'Andrea, la Beata Vergine con Bambino	8
	Francescani	[239]	Altro simile di braccia 5 alto e braccia 4 largo rappresentante la Beata Vergine con Bambino, e due Santi Francescani dipinti sull'asse	8
	Carmelitani Scalzi	[240]	Altro simile di braccia 4½ alto, e braccia 3 once 8 largo rappresentante Santa Teresa, la Beata Vergine, San Giuseppe	10
	Francescani	[241]	Altro simile di braccia 4 once 3 largo e braccia 6 alto rappresentante San Bonaventura, Santa Chiara, e San Francesco patiti	9
		[242] +	Altro simile di braccia 4½ in altezza, e 3 in larghezza rappresentante un Martirio de Padri Francescani	4
[p. 17]				
			Somma contro &	
	Francescani	[243] +	Un quadro di. braccia 5 in altezza e 4 in larghezza rappresentante il Martirio di Sant'Orsola	5
	Serviti	[244]	Altro simile di braccia 5 alto, e 3 largo dipinto a chiaro e scuro rappresentante un pezzo d'architettura San Pellegrino, ed altri Santi	4

	Barnabiti	[245]	Un quadro di traverso di braccia 4½ in larghezza, e 3 altezza rappresentante la regola di San Carlo	3
	Francescani	[246-247]	Due quadri di. braccia 5 in altezza e 3 in larghezza, uno rappresentante la Beata Vergine, Sant'Anna, San Giovacchino e l'altro Sant'Antonio da Padova	20
		[248-249]	Due simili di braccia 5 alti e 3 larghi rappresentanti uno il Crocefisso, e l'altro San Giovanni Battista che predica alle turbe	18
		[250]	Altro simile di braccia 6½ alto, e 2½ largo rappresentante un Miracolo di Sant'Antonio da Padova	6
	Crociferi	[251]	Altro simile di braccia 6 alto, e braccia 3½ largo rappresentante il Redentore	5
	Padri Serviti	[252-254]	Tre quadri per traverso di braccia 5 in larghezza, e due in altezza rappresentanti ritratti de Generali Serviti	20
	Serviti	[255]	Altro simile di braccia 5 largo, e 2½ alto rappresentante fiori patito	4
	Domenicani	[256]	Altro simile di braccia 6 in altezza e 5 in larghezza rappresentante la Beata Vergine che ha sotto il manto diversi Santi d'ogni religione	8
		[257]	Altro simile in piedi di braccia 6 alto, e braccia 4 lungo rappresentante San Vincenzo Ferrerio, che predica alle genti	30
[p. 18]				
			Somma retro &	
	Francescani	[258-263]	Sei quadri alti braccia 5, e larghi braccia 3 rappresentanti 4 Santi dell'ordine francescano	36
		[264]	Un quadro di braccia 2½ in altezza e braccia 2½ largo rappresentante il venerabile fra Stefano con la Beata Vergine in alto	5
	Teatini	[265]	Altro simile di braccia 2½ in altezza, e braccia 2½ largo rappresentante San Gaetano con in alto la figura della Mitra Pasquale in alto	5
	Santa Caterina di Siena	[266-269]	Quattro quadri di braccia 3½ alti, e braccia 2 larghi rappresentante gli Apostoli	20
	Barnabiti	[270]	Un quadro di. braccia 3½ alto e largo braccia 3½ rappresentante un Martire, e sulla cima il Padre Eterno e l'ordine della Redenzione de Schiavi	5
	San Carlo	[271]	Altro di braccia 3½ alto e 4½ largo rappresentante la Beata Vergine nel mezzo, e due Santi Domenicani	5
	Gesuiti	[272]	Altro di braccia 4 in altezza, e 3½ in larghezza rappresentante Sant'Ignazio	6
	Serviti	[273]	Altro di. braccia 4 in altezza e 3 largo rappresentante una Caccia de Mori	4
	Francescani	[274-279]	Sei quadri di braccia 5½, e braccia 3 larghi rappresentanti due Santi e 4 Beate della Casa Gonzaga	24
	Francescani	[280]	Altro di braccia 4 alto, e 3 lungo rappresentante San Francesco	6
	Filippini	[281-282]	Due quadri di braccia 2½ alti, e larghi braccia 3½ rappresentanti la vita di San Filippo Neri	6
	Domenicani	[283]	Altro di braccia 6 alto e braccia 4½ lungo rappresentante San Girolamo, la Beata Vergine due Santi Domenicani	4
[p. 19]				
	Francescani	[284]	Un quadro piccolo rappresentante la Beata Vergine il Santo ed un Francescano alto braccia 3, e largo braccia 2	& 3
		[285]	Altro di braccia 2 alto, e braccia 1½ alto rappresentante fiori	2
	Crociferi	[286]	Altro di braccia 2½ alto e braccia 1½ largo rappresentante un Santo, che dà la regola ad una Santa	3
		[287]	Altro simile di braccia 1 largo, e braccia 1 alto rappresentante una Martire	2
		[288]	Altro simile di. braccia 1 largo, e braccia 1 alto rappresentante San Pio quinto	2
		[289]	Altro simile rappresentante un ritratto dei Duchi Gonzaga	2
		[290]	Altro simile rappresentante una Martire	2
	Serviti	[291]	Altro simile di braccia 3 alto, e largo braccia 2 rappresentante una Principessa di Casa Gonzaga	4
	Domenicani	[292]	Altro simile rappresentante San Tomaso d'Aquino	6
	Crociferi	[293]	Altro simile per traverso di braccia 2½ largo, ed 1½ alto rappresentante Gesù deposto dalla Croce	5
		[294]	Altro simile in piedi di braccia 3½, e braccia 2½ largo rappresentante un Ecce homo	4
	Santa Caterina da Siena	[295]	Altro simile della stessa misura rappresentante una Martire Domenicana	5
	Serviti	[296]	Altro simile in traverso di braccia 3½ alto e braccia 2 largo rappresentante il trionfo della Chiesa	5
[p. 20]				
	Terziarie di	[297]	Un quadro di braccia 3½ per traverso, ed alto braccia 2 rappresentante	

	San Francesco		un Sposalizio	6
		[298]	Altro di braccia 3½ lunghezza, e due e mezzo alto rappresentante San Francesco	5
	Teatini	[299]	Altro simile rappresentante un Santo Teatino	3
	Crociferi	[300]	Altro simile di. braccia 1 largo e braccia uno alto rappresentante la Beata Vergine col Bambino	2
	Teatini	[301]	Altro simile di braccia 3 alto, e largo braccia 1 rappresentante un Missionario Teatino	3
	Domenicani	[302]	Altro simile di braccia 2½ alto, e braccia 2 largo rappresentante un Santo Domenicano	2
		[303]	Altro simile di brazza 2½ alto, e braccia 2 largo rappresentante un ritratto	2
	Santa Caterina da Siena	[304]	Altro di braccia 3 alto e braccia 2 largo rappresentante la Beata Vergine Annunciata	6
		[305]	Altro di braccia 1½ alto, e braccia uno largo rappresentante Santa Cecilia	4
	Francescani	[306]	Altro di braccia 4 in traverso, e braccia 4 alto rappresentante la Beata Vergine con il manto e diverse altre figure un Santo Vescovo da una parte, e un Santo Francescano	5
		[307]	Altro di braccia 3 alto, ed un mezzo largo rappresentante la Beata Vergine ed altri Santi	3
	Teatini	[308]	Un ovato rappresentante un Santo Martire Teatino	2
	Francescani	[309-314]	Sei quadri dipinti sul legno di braccia 2 alti e braccia 1 larghi rappresentanti Santi	10
[p. 21]				
	Francescani	[315-319]	Cinque quadri piccoli rotti rappresentanti Santi	5
		[320-322]	Tre simili di braccia 3 alti, e braccia 1 larghi sul legno rappresentanti la Beata Vergine, e due Santi Vescovi	4
		[323]	Altro di braccia 3 in traverso, ed uno alto rappresentante il Cenacolo	2
	Agostiniani	[324]	Un rotolo di braccia 10 in traverso, e 4 in altezza rappresentante il Cenacolo	8
	Ex-Camera	[325-354]	30 quadri di diverse qualità rappresentanti Santi	60
	Carmelitani Scalzi	[355-394]	40 simili rappresentanti Santi	40
			Nell'Ufficio di Sanità	
	Ex-Camera	[395-403]	Nove quadri che formano il fregio di detta Camera patiti, e non si conosce cosa rappresentano	40
			Nel Ginasio	
	Ex-Camera	[404]	Una mezza luna rappresentante un cenacolo	100
	Agostiniani	[405]	Un quadro di braccia 6 alto e 5 largo rappresentante la Nascita di San Giovanni Battista con San Giovacchino, ed altre figure	18
		[406]	Altro simile di braccia 6 altezza e 5 in larghezza rappresentante la Beata Vergine Concetta	4
	Parrocchiale Santa Caterina	[407]	Altro simile di braccia 5 in altezza e 4 in larghezza rappresentante la Beata Vergine Concetta	6
	Padri Riformati	[408]	Altro simile di braccia 5 alto, e 4½ largo rappresentante Santa Teresa con gloria d'angeli ed un Santo Francescano	4
[p. 22]				
	Gesuiti	[409]	Un quadro di braccia 6 alto, e 4 in larghezza rappresentante San Stanislao Kosta, San Carlo Borromeo, la Beata Vergine con Gloria d'angeli	6
	Serviti	[410]	Altro di braccia 5 alto, e 4 in larghezza rappresentante San Pellegrino Laziosi	4
	Agostiniani	[411-412]	Due rotoli tutti rotti, e patiti, che formavano li fregi del'Altar maggiore del Rubens, e mancanti di figure	200
	Francescani	[413]	Un quadro di braccia 4 alto, e largo braccia 3 rappresentante San Francesco d'Assisi	5
	Gesuiti	[414]	Altro simile di braccia 5 alto e largo braccia 3½ rappresentante San Francesco Borgia	3
	Francescani	[415]	Altro simile di braccia 5 alto, e largo braccia 3½ rappresentante San Bernardino da Siena	4
	Carmelitani Scalzi	[416-425]	Dieci quadri piccoli di carta rappresentanti diversi Santi	10
			Nel locale di questo Ufficio	
	40 Ore <trasportato nella Galeria del Palazzo Nazionale>	[426] +	Un quadro in figura ovale di braccia 6 alto, e largo braccia 4 rappresentante la Beata Vergine Annunciata del Viani	300
	<Parrocchiale San Barnaba>	[427]	Altro simile in quadrato di braccia 6 e alto e largo braccia 4 rappresentante Santi Crispino e Crispiniano di buon pennello	200
	<nel Palazzo Nazionale nella Galeria>	[428] +	Altro simile rappresentante Sant'Andrea Avelino sostenuto da un Angelo	150

[p. 23]

40 Ore	[429]	Un quadro di braccia 6 in altezza, e 4 in larghezza rappresentante il Martirio di Sant'Orsola	100
<in San Maurizio>	[430]	Altro simile rappresentante il Martirio di San Cristoforo con alla cima San Giacomo Apostolo davanti alla Beata Vergine	100
Filippini	[431]	Un quadro piccolo di braccia 4 in altezza, e 2 in larghezza rappresentante San Sebastiano in parte rotto	15
	[432]	Un quadro in piedi di braccia 5 in altezza e 2 in larghezza rappresentante il Redentore	6
	[433]	Altro simile di braccia 2 in altezza e uno in larghezza rappresentante un ritratto con un cane	3
	[434]	Altro simile per traverso di braccia 2, e alto braccia 1½ rappresentante un Paese	4
	[435]	Altro simile di braccia 1½, ed alto 1 rappresentante un piccolo paese	2
	[436-441]	Sei quadri di braccia 2 in larghezza, ed braccia 1½ in altezza rappresentanti la vita di San Filippo Neri	18
	[442-443]	Due quadri di braccia 2 alti. e lunghi braccia 1 rappresentanti due Santi	6
<nell'anticamera della Prefettura>	[444-445] +	Due quadri di braccia 4 in altezza, e 3 in larghezza rappresentanti la vita di San Luigi Gonzaga	8
	[446] +	Altro quadro rappresentante Sant'Andrea Avellino di simile bracciatura	5
	[447]	Un quadro di braccia 4 in altezza e 3 in larghezza rappresentante la Beata Vergine Assunta	6
Paolotti <nella Galeria>	[448]	Altro di braccia 5 in altezza, e 4 in larghezza rappresentante due Beati con gloria d'Angeli	50

[p. 24]

Camaldolesi	[449]	Un quadro in piedi di braccia 3 alto e due largo rappresentante un Santo Eremita della Camaldola con la Beata Vergine in alto	6
	[450]	Un quadro per traverso di braccia 5, ed alto braccia 2 rappresentante una cucina Nel locale di Santa Catterina	3
Domenicani	[451-473]	Ventitre quadri rotti di diverse qualità rappresentanti ritratti	10

[…]

[p. 26]

Nel granajo

[…]

[474]	Un quadro Sant'Antonio rotto	
[475-486]	Dodeci quadri tra grandi, e piccoli patiti e non si conoscono	

[…]

[in un foglio allegato]

[c. 1r]

[A1] +	Un quadro rappresentante la cena di Tieste alto braccia 3 largo braccia 5 d'autore incognito
[A2]	Un quadro alto braccia 8 largo braccia 4 rappresentante San Bernardino da Siena e due angeli riputato del Mantegna
[A3]	Altro di braccia 6 d'altezza e largo braccia 3 di mano moderna rappresentante Santa Teresa supplice alla Beata Vergine
[A4]	~~Altro alto braccia 6 largo braccia 3 d'annonimo, rappresentante il Calvario, il Padre Eterno, la Madalena, ed altri Santi~~
[A5] +	Altro quadro alto braccia 6½, largo 2½ rappresentante un ritratto in piedi de' Principi Gonzaga
[A6]	Un quadro alto braccia 4 largo 2½ rappresentante San Brunone del Bazani
[A7-A10]	~~Quattro quadri. alti ciascuno de' quali alto braccia 14 [?] largo braccia 5 rappresentanti 1° de' Santi Benedettini, 2° la Santissima Famiglia ed una gloria d'Angeli, 3° il trionfo dell'Arca, 4° Martirio d'una Santa. Autore N.N.~~
[A11]	Altro quadro alto braccia 7 largo 4 rappresentante San Paolo San Pietro e San Domenico del Bottani
[A12]	~~Altro lungo braccia 8 largo 4½ rappresentante un Martirio di Francescani molto patito~~
[A13-A18]	Altri sei quadri assai patiti dell'altezza di braccia 5 e largezza 2 rappresentanti de' Santi Regolari
[A19]	~~Un quadro alto braccia 4 largo braccia 2 rappresentante Sant'Andrea Avellino sostenuto da un Angelo, quadro di niun preggio~~
[A20]	Un quadro alto braccia 6, largo braccia 5 rappresentante San Carlo ed in alto la Beata Vergine

[c. 1v]

[A21] Altro largo braccia 6½ alto braccia 4 rappresentante un Martirio di buon autore ma assai patito
[A22] Altro quadro molto guasto di braccia 3 di larghezza, e quattro d'altezza rappresentante la Beata Vergine nel mezzo, e due Santi Vescovi latterali
[A23] + Altro quadro alto braccia 2½, largo 1½ rappresentante un Carlo Magno di mediocre ma ignoto Autore
[A24] Altro alto braccia 6 largo 4 rappresentante Sant'Anna, San Gioachino, e la Beata Concezione di Maria Vergine
[A25] Un quadro alto braccia 5, largo 3 rappresentante due Santi Olivetani
[A26] Altro quadro alto braccia 6, largo 4½ rappresentante San Francesco
[A27] Un quadro alto un braccio, lungo braccia 1½ rappresentante un vago paese nello stile di Claudio. Provveniente dal Ex-Camera

APPENDICE 7

ASMn, Intendenza provinciale di Finanza, fondo 42, b. 1.

Inventario dei mobili del "Palazzo Nazionale" redatto il 18 gennaio 1804, alla morte del "Custode" Giuseppe Forti e al subentrare del "Custode" Luigi Rossi. Si trascrivono le sole voci relative ai dipinti (e omettendo la descrizione dei finti arazzi).

p. 24)

Armeria vecchia superiormente all'Appartamento denominato Guastalla.

[1-5] Cinque quadri di tela dipinti lunghi e larghi brazza 5, da sufficiente penello rappresentanti la Storia della Creazione del Mondo, rotti, con cornice di legno inverniciata. [cfr. p. 42 nota 13]
[6] Un quadro di tela dipinto, lungo e largo brazza 2, alla maniera del Mantegna, rappresentante la Madonna del Popolo rotto.
[7] Una palla d'altare rappresentante un Crocefisso tutto sgrostato.
[8] Un quadro simile lungo brazza 2½ e alto brazza 2, rappresentante la Beata Vergine del Rosario di buon penello.
[9] Un altro detto simile rappresentante una Veduta, dipinto in colla, alto brazza 4 e largo brazza 2½.

p. 25)

[10] Un quadro di tela dipinta rappresentante la Beata Vergine Annunciata di mediocre pennello, alto brazza 2 e largo brazza 1½ rotto.
[11] Un altro detto simile rappresentante un frate di buon penello, rotto.
[12-19] Otto quadri simili da brazza 3 in larghezza e 5 in altezza, rappresentanti diversi santi di cattivo penello e rotti.
[20] Una palla d'altare con cornice simile rappresentante San Giovanni Battista di cattivo pennello e rotto.
[21] Un quadro simile lungho brazza 4 e largo brazza 2 rappresentante un Consiglio di tre frati rotto.
[22] Una palla d'altare alta brazza 7 larga 3 rappresentante San Carlo Borromeo rotta, di cattivo pennello.
[23-34] Dodici quadri lunghi e larghi brazza 2 circa rappresentanti diversi Santi, laceri e di cattivo pennello.
[35] Un detto rappresentante la Maddalena di buon autore rotto.
[36] Un altro simile con cornice dorata rappresentante un Pontefice di buon pennello rotto.
[37-38] Due altri detti simili lunghi e larghi brazza 3 circa, rappresentanti le gesta di San Filippo Neri di cattivo autore con cornice grezza rotto.
[39] Un altro detto simile con cornice intagliata largo brazza 2½ e alto brazza 1½ rappresentante il Matrimonio copia del Poussain [lettura probabile].
[40] Una palla d'altare rappresentante Maria Vergine e il Bambino con due santi, alto brazza 5 e largo brazza 4, di buon autore poco buono.
[41] Un quadro largo brazza 4 e alto brazza 6, rappresentante Maria Vergine con 4 santi di cattivo autore rotto.
[42] Un altro detto con cornice alto brazza 4 e largo 6 dipinto a colla rappresentante una Prospettiva.
[43] Un altro detto simili senza cornice, rappresentante Sant'Anna e Maria Vergine di sufficiente pennelo.
[44] Uno detto con cornice antica intagliata e dorata, alto brazza 4 largo 3, rappresentante Maria Vergine e due santi di buon pennelo rotto.
[45] Un detto simile senza cornice alto brazza 8, largo 5

p. 26)

rappresentante l'Adorazione dei Magi di sufficiente pennelo rotto.
[46] Un quadro senza cornice alto brazza 8 e largo 4, rappresentante la Beata Vergine e tre santi di discreto pennello scrostato.
[47] Un altro detto simile senza cornice alto brazza 5 e largo brazza 4, rappresentante Santa Catterina di cattivo pennello.
[48] Un altro detto con cornice alto brazza 4 e largo 2 rappresentante San Francesco da Paola ed un vescovo, di discreto pennello buono.
[49] Un altro detto senza cornice alto brazza 4 e largo brazza 3, rappresentante un'Adorazione dei re maggi di cattivo pennello buono.
[50] Un altro detto simile rappresentante la Beata Vergine e Sant'Andrea alto brazza 6 lungo brazza 4 di discretto pennello.
[51] Un altro detto con cornice intagliata e dorata alto brazza 4, largo 3, rappresentante la Beata Vergine, san Giuseppe e santa Teresa di discreto pennelo, rotto.
[52-53] Due detti alti brazza 11 larghi 8 rappresentanti diversi fatti della vita di Gesù Cristo, dipinti in chiaro e scuro, del pittore Fetti.
[54] Un piccolo quadro con piccola cornice dorata rappresentante la Beata Vergine e due santi.
[55-56] Due quadri alti brazza 5 e larghi 3 rappresentanti uno Sant'Anna, la Madonna, e l'altra rappresentante Sant'Antonio di

cattivo pennelo senza cornice.
[57] Uno altro detto alto brazza 4 e largo brazza 3, rappresentante un Crocefisso di buon pennelo con picciol cornice di buon pennelo buono.
[58] Un altro detto simile rappresentante San Sebastiano di cattivo pennelo.
[59] Un altro detto con cornice intagliata dorata, alto 5, largo 3, rappresentante San Francesco d'Assisi di discretto pennelo buono.
[60] Un altro detto quadrato con cornice verniciata rappresenta il Martirio di Sant'Orsola di cattivo pennelo.
[61] Un altro detto con picciola cornice intagliata dorata, alto 5 largo 4, rappresentante San Filippo Neri di cattivo pennelo, rotto.
[62] Un altro detto con picciola cornice verniciata alto 6, largo 3, rappresentante San Vincenzo Ferreri di discretto pennelo.

p. 27)

[63-64] Due quadri senza cornice larghi 8, larghi 6, rappresentanti diversi miracoli di Sant'Antonio di cattivo pennelo, buoni.
[65] Un altro detto con picciola cornice indorata alto 8 largo 5 rappresentante la Presentazione al Tempio di Maria Vergine di sufficiente pennelo, rotto.
[66] Un altro simile senza cornice rappresentante Sant'Antonio di Padova, di cattivo autore, sgrostato.
[67] Un quadro ovale rappresentante San Nicolò da Bari di sufficiente pennelo, buono.
[68-79] Dodici quadri quadrati di stampe sopra tela rappresentanti diversi Santi, senza cornice.
[80-91] Dodici quadri con cornice verniciata alti brazza 5, larghi 2, rappresentanti diversi fratti di cattivo pennelo, mezzi rotti.
[92] Un quadro con picciol cornice dorata alto 7 largo 5, rappresentante un Principe della Mirandola, di buon pennelo, buono.
[93-95] Tre detti simili alti 8, larghi 5, senza cornice rappresentanti diversi panneggiamenti, rotti.
[96] Un quadro nuovo alto brazza 5, largo 3½ con cornice dorata rappresentante l'Imperadore Giuseppe II° di buon pennelo.
[97] Un quadro senza cornice alto 6 largo 3 rappresentante un Principe della Mirandola, buono.
[98-99] Due detti simili con cornice intagliata dorata alti 5 larghi 3 rappresentanti un Principe ed una Principessa della Mirandola di buon pennelo.
[100-101] Due altri detti con cornice simile di brazza 3 in quadro rappresentanti un altro Principe ed una Principessa della Mirandola di buon pennelo, buono.
[102] Un altro con cornice intagliata dorata largo 2 alto 3 rappresentante un ritrato d'un architetto.
[103-106] Quattro altri piccioli con cornice intagliata rappresentanti ritrati di principi e Principesse di sufficiente pennelo, buoni.
[107-112] Sei detti simili rappresentanti diversi fiori e frutti di sufficiente pennelo, buoni.
[113] Un altro con cornice simile rappresentante una veduta di discreto pennelo.
[114-115] Due altro simile [*sic*] con cornice liscia rappresentanti due fratti di cattivo pennelo.

p. 28)

[116-117] Due piccioli quadri con cornice nera rappresentanti dei fiori.
[118-123] Sei simili senza cornice rappresentanti diversi fratti di cattivo pennelo rotti.
[124] Un quadro con cornice a vernice largo 3 alto 4 rappresentante la Madonna 4 santi di sufficiente pennelo, buono.
[125] Un picciol quadreto senza cornice rappresentante una procella in mare.
[126] Un plafone di tela intellerato di brazza 11 in quadro.
[127-128] Due soprausci di tela, grandi brazza 4 in quadro, rappresentanti due Madonne di discreto pennelo.
[129-133] Cinque altri soprausci grandi brazza 3 in quadro rappresentanti diversi fatti di Storia Romana di cattivo pennelo.
[134-145] Dodici quadri con cornice di legno nero larghi 2 alti 3 rappresentanti diversi ritrati di Principi e Principesse.
[146] Una pala alta 6 larga 4, rappresentante San Girolamo senza cornice di sufficiente pennelo, buono.
[147-149] Tre detti lunghi 8 larghi 2 rappresentanti i 15 Misterij della Madonna.
[150] Un quadro con cornice verniciata largo 2 alto 4 rappresentante la Nascita del Bambino Gesù.

p. 33)

Camera degl'Ingegneri

[151-154] Quattro sovra antiporti in tela dipinta.

p. 36)

Camera di Spedizione di Prefettura

[155] Un quadro grande rappresentante un appaneggiamento.

p. 37)

Camera di residenza della Prefettura.

[156-159] Quattro sovrantiporti di tela dipinti rappresentanti li 4 elementi con cornici messe a oro.

p. 39)

Cappellina.

[160] Una ancona grande d'altare rappresentante la Beata Vergine, san Luigi, sant'Anselmo e san Giovanni Buono con filetto indorato, opera dell'Orioli.
[161-162] Due ovati latterali uno rappresentante San Longino e l'altro la Beata Osanna dello stesso Orioli.

p. 42)

Quarta camera

[163] Un picciol quadro rappresentante San Filippo Neri di cattivo penelo.

p. 43)

Sala così detta degl'Imperatori

[164-166] Tre quadri lunghi brazza 12 alti brazza 6 rappresentanti uno l'Età dell'Oro, l'altro l'Età dell'Argento di Giacomo Palma, ed il terzo rappresentante l'Età del Ferro di Santo Peranda.
[167-168] Due quadri larghi 3 alti 5 con cornice a vernice rappresentanti diverse vedute di sufficiente pennelo.
[169-170] Due altri detti alti 10 larghi 4, rappresentanti uno l'Assensione di Maria Vergine e l'altro la Purificazione del Cignaroli.
[171] Un quadro con cornice nera largo 8 alto 6 rappresentante un miracolo di Sant'Antonio da Padova di discreto pennelo pocco conservato.
[172] Un ovale con cornice a vernice rappresentante San Tommaso d'Acquino della scuola del Bazzan.
[173] Un quadro largo 3 alto 5 con cornice nera rappresentante un Pontefice in orazione con cornice nera.
[174] Un detto simile senza cornice rappresentante un Redentore di buon pennelo.
[175] Un quadro di brazza 4 in quadro rappresentante la Beata Vergine col Bambino e diversi Angelo [*sic*] di cattivo pennelo.

p. 44)

Saletta così detta dei 7 gradini.

[176] Un quadro largo brazza 9 alto brazza 6 con filetto invernicciato rappresentante la Maddalena che lava i piedi a Cristo, copia di Paolo Veronese, scrostato.
[177] Un altro detto largo 10 alto 5 con filetto verniciato rappresentante una veduta di discretto pennelo.

[178-179] Due quadri di brazza 3 in quadro rappresentanti diversi Bestiami del Bassano.
[180] Un altro detto di brazza 4 in quadro con filetto verniciato rappresentante una veduta.
[181-182] Due detti di brazza 3 in quadro dipinti a colla rappresentanti diverse vedute di buon pennelo.
[183] Un detto di brazza 3½ in quadro con filetto verniciato rappresentante un Paese di buon autore.
[184] Un detto largo 3½ alto 2 con filetto verniciato rappresentante l'Assunzione di Maria Vergine di discreto pennelo.
[185-186] Due detti di brazza 2 circa in quadro con filetto verniciato rappresentante la favola di Psiche di buon pennelo in parte offesi.
[187-188] Due quadretti di brazza 2 in quadro uno rappresentante una veduta e l'altro diversi poli di discreto autore.
[189] Un detto largo 2 alto 3 rappresentante la Beata Vergine col Bambino alla maniera di Raffael Sanzio d'Urbino.

Saletta così detta di Sant'Alberto, che serve d'anticamera all'appartamento del Prefetto.

[190] Un quadro largo 7 alto 5 con filetto a vernice rappresentante Davide che uccide Gollia di buon autore scrostato.
[191] Un detto largo 3½ alto 3 con cornice intagliata e dorata rappresentante Amore e Psiche di celebre pennelo.
[192-193] Due detti alti 4 larghi 1½ rappresentante uno la Nascita e l'altro l'Ascensione di Nostro Signore Gesù Cristo, della maniera del Costa, con filetti verniciati.
[194] Un detto alto brazza 2½ largo 2 con cornice intagliata dorata rappresentante una Santa martire di bella maniera.

p. 45)

[195-196] Due quadri lunghi brazza 3 alti 2½ uno rappresentante Venere sopra il suo cocchio e l'altro una Giardiniera con filetto inverniciato di buon pennelo.
[197-200] Quatro detti uniti in due con filetti verniciati larghi 4 ½ alti 2½ cadauno rappresentanti diversi fatti di Psiche di buon pennelo ma ritoccati.
[201] Un detto largo 2½ alto 2 rappresentante Giove e varie altre deità con filetto verniciato ruinato.
[202] Un detto simile rappresentante Loth colle figlie di buon autore.
[203] Un detto largo 2 alto 1½ con cornice dorata rappresentante un Paese di buon autore.
[204] Un detto largo 3 alto 2 rappresentante una Pastorella con filetto verniciato di buon autore.

p. 49)

[205-206] Due soprausci in tela dipinti con filetto dorati, rappresentanti alcuni fatti di Giove di cattivo pennelo.
[207-208] Due quadretti in tela dipinti con cornice verniciata rappresentanti due Principini della Mirandola di buon autore.
[209] Un quadro largo brazza 2½ alto 1½ con cornice dorata rappresentante la Beata Vergine il Bambino e due santi di cattivo autore.
[210-212] Tre detti piccioli con cornice verniciati di discreto autore rappresentanti tre ritratti.
[213-214] Due detti simili senza cornice rappresentanti frutti dipinti a colla di discretto autore.
[215] Un detto rappresentante San Girolamo di cattivo autore.

p. 51)

Sala così detta de' Duchi

[216-219] Quattro quadri alti brazza 10 larghi brazza 5 con cornice dipinte color perla uno rappresentante la Beata Vergine, il Bambino e san Giuseppe, il secondo il Martirio di sant'Agnese, il terzo un passo di Sacra scrittura e il quarto San Giovan-

p. 52)

-ni Buono con suoi fratelli, del Borgani.
[220-224] Cinque quadri di tela dipinti lunghi brazza 7, larghi brazza 4, con filetto dorato, rappresentanti diversi fatti di San Benedetto, del Parmigianino, ben conservato [*sic*].
[225] Un detto simile largo brazza 4 alto brazza 2 con cornice dorata rappresentante il Nome di Gesù sostenuto da due santi del Mantegna, ben conservato.
[226-229] Quattro detti simili lunghi brazza 4, alti brazza 2 con cornice a vernice dipinti a chiaro e scuro, del Gavioli, rappresentanti la Storia del casto Giuseppe.
[230] Un detto simile con cornice dorata alto 6 largo 4 rappresentante due santi Olivettani di mediocre autore.
[231] Un altro detto con cornice intagliata e dorata rappresentante Sant'Anna e San Giovacchino con una gloria d'angeli di buon autore.
[232] Un altro simile con cornice verniciata largo brazza 4 alto brazza 6 rappresentante San Pietro d'Alcantare, di buon pennelo.
[233] Un detto simile con filetto dorato alto brazza 4, largo brazza 2, rappresentante San Romoaldo, del Bazzani.
[234] Un altro detto largo brazza 3 alto brazza 5 con filetto dorato rappresentante la Beata Vergine e san Carlo Borommeo di discretto pennelo.
[235] Un detto simile alto brazza 8 largo 4 con cornice dorata rappresentante il Beato Alessandro Sauli di cattivo autore.
[236] Un detto alto brazza 5 lungo brazza 17 rappresentante Perseo colla testa di Medusa in un convito del Brusasorci, e ben conservato.
[237] Un altro detto alto brazza 3 lungo brazza 2 rappresentante l'Annonciata di discreto autore.
[238-239] Due detti simili rappresentanti due Principi della Mirandola alti brazza 2 larghi brazza 1½ di buon pennelo.
[240-241] Due detti di brazza 1½ in quadro rappresentanti fiori di andante pennelo.

Sala così detta de' Papi.

[242] Un quadro grande di tela dipinto lungo brazza 17 alto brazza 7 rappresentante il Diluvio Universale del Brusasorci, con filetto dorato.
[243] Un detto simile con filetto dorato lungo brazza 16 alto brazza 7 rappresentante Giove fulminante Tantalo, di buon autore.
[244] Un detto simile lungo 16 largo 7 rappresentante un fatto d'armi, con filetto dorato, di buon autore.

p. 53)

[245] Un quadro di tela dipinto lungo brazza 6 largo brazza 3 rappresentante una Cena, con filetto dorato, di discretto autore.
[246] Un altro simile per soffitta, senza cornice, lungo brazza 6 largo brazza 4 rappresentante Icaro e Dedalo, di Giulio Romano, in parte rotto.
[247] Un altro detto senza cornice alto brazza 7 largo brazza 4 rappresentante San Bernardino del Mantegna.
[248] Un detto simile senza cornice largo 4 alto 6 rappresentante un Crocifisso, san Longino e la Maddalena di discreto autore.
[249] Un altro detto senza cornice largo 4 alto 5 rappresentante la Madonna seduta con tre santi di celebre pennelo.
[250] Un detto simile con cornice dorata largo 4 alto 5 rappresentante due Santi, di cattivo pennelo.
[251-252] Due detti con cornice dorata intagliata rappresentanti due Letterati di brazza 3 in quadro di discretto autore.
[253-257] Cinque altri detti alti 2 e larghi 1½ senza cornice rappresentanti diverse Principesse di discretto autore, ruinate.

[258] Un alto simile lungo 4 alto 2 senza cornice rappresentante diverse figure di buon pennelo.
[259-262] Quattro altri simili di brazza 2 in quadro rappresentanti diversi Santi, senza cornice, di discreto autore.
[263] Un detto simile senza cornice di brazza 2 in quadro rappresentante un Letterato, scrostato, di cattivo autore.

Camere così dette dell'Arcovia. 1ª Camera

[264-272] Nove quadri larghi 3 alti 6 con cornice intagliata e dorata, rappresentanti diversi ritratti in piedi di Principi della Mirandola di buon pennelo.
[273] Un picciol quadro di brazza 1½ in quadro con cornice a vernice rappresentante un Principe della casa Gonzaga di buon autore.

p. 61)

Lungo corridore contiguo che conduce alla Galeria.

[274-298] Venticinque quadri alti brazza 2 larghi brazza 2½ con cornici ordinarie dipinte, rappresentanti la vita di San Filippo Neri, di cattivo pennelo.

Galleria Nuova

[299] Un quadro di tela dipinto senza cornice lungo brazza 6 alto brazza 5 rappresentante San Tommaso d'Acquino del Bazzan.
[300] Un detto simile con cornice nera largo brazza 5 alto brazza 6 rappresentante un Redentore e due santi di antico e nobile pennelo.
[301] Un altro detto senza cornice, largo 4 alto 8 rappresentante San Domenico, dell'Anselmi.
[302-325] Ventiquattro altri detti senza cornice alti brazza 2 larghi brazza 1½ rappresentanti diversi letterati di buon pennelo.
[326] Un detto senza cornice alto 8 largo 5 rappresentante San Vincenzio Ferrerio del celebre Bottani.
[327] Un detto simile con filetto dorato largo brazza 4 alto brazza 6 rappresentante la Beata Osanna di mediocre pennelo.
[328] Un altro detto senza cornice alto brazza 8 largo brazza 4½ rappresentante un Crocefisso e san Girolamo di buon autore, ma ritoccato.
[329] Un detto simile con cornice verniciata largo brazza 4 alto brazza 6 rappresentante la Beata Vergine col Bambino e 5 santi.
[330] Un altro detto con cornice intagliata dorata largo brazza 5 alto brazza 8 rappresentante la Beata Vergine dolorata e un crocefisso e diversi santi di antico e mediocre pennelo.
[331-332] Due detti simili con filetto dorato alti brazza 3 larghi brazza 2 rappresentanti due giovani Principi della Mirandola di buon pennelo.
[333] Un altro detto largo brazza 5 alto brazza 8 senza cornice rappresentante la Caduta di san Paolo, della scuola di Giulio Romano.
[334] Un detto simile senza cornice alto brazza 7 largo brazza 5½ rappresentante San Carlo Borrommeo di buon pennelo, ma ritocato.
[335] Un altro detto con cornice verniciata largo brazza 4 alto brazza 6 rappresentante una Santa di mediocre pennelo.
[336] Un detto simile senza cornice, largo brazza 4 alto brazza 6, rappresentante San Tommaso d'Acquino con tre angeli, di discretto pennelo, ma ritoccato.

p. 62)

[337] Un quadro di tela dipinto, senza cornice, alto brazza 6 largo brazza 3½ rappresentante San Luigi Gonzaga, di discretto pennelo.
[338] Un altro quadro simile senza cornice largo brazza 4 alto brazza 6 rappresentante la Beata Vergine col Bambino e 4 santi, della scuola di Giulio Romano.
[339] Un detto simile senza cornice largo brazza 5 alto brazza 6 rappresentante Maria Vergine col Bambino, sant'Agostino e sant'Ambrogio, di Giulio Romano, ma rittocato.
[340] Un altro detto senza cornice largo brazza 5 alto brazza 6 rappresentante San Paolo e sant'Antonio eremita del Borgani.
[341] Un detto simile ovale con cornice verniciata largo brazza 4 e alto brazza 5 rappresentante un Salvatore di discreto pennelo.
[342] Un altro detto, senza cornice, largo brazza 5 alto brazza 6 rappresentante Maria Vergine cogl'Apostoli, del Costa, in parte scrostato.
[343] Un simile detto con cornice verniciata alto brazza 5 largo brazza 4 rappresentante Sant'Anna e san Giovacchino di sufficiente pennelo.
[344-347] Quattro quadri, simili, senza cornice alti brazza 2, larghi brazza 1½ rappresentanti Principi e Principesse della Mirandola di buon autore.
[348] Un detto simile con picciol cornice dorata largo brazza 4 alto brazza 6 rappresentante San Nicolò da Bari di Felice Campi.
[349] Un altro detto dipinto sopra una tavola di brazza 5 in quadro rappresentante l'Annonciazione dipinto alla maniera del Mantegna, in parte scrostato.
[350-351] Due detti simili con cornice dipinta, alti brazza 2 larga brazza 1½ rappresentanti due Sante Domenicane di cattivo autore.
[352] Un altro simile alto brazza 6 largo brazza 4 con picciola cornice verniciata rappresentante Santa Margherita da Cortona del Bazzan.
[353] Un detto simile con cornice verniciata color d'oro largo brazza 3½ alto brazza 5 rappresentante San Francesco di Sales del Spagnoletto.
[354-355] Due altri simili larghi brazza 2 alti brazza 4 senza cornice rappresentanti due Appostoli di discretto autore.
[356] Un detto, senza cornice, largo brazza 4 alto brazza 5 dipinto a cola rappresentante Gesù Cristo portante la croce, pretendesi del Mantegna.
[357] Un altro detto con cornice a vernice largo 4 alto brazza 6 rappresentante San Giovanni Battista, san Paolo e san Sebastiano di buon pennelo.

p. 63)

[358] Un quadro dipinto sopra tavola con cornice a vernice largo brazza 4 alto brazza 5 rappresentante Maria Vergine il Bambino e 6 santi di celebre autore, ben conservato.
[359] Un altro detto dipinto in tela, senza cornice alto brazza 6 largo brazza 4 rappresentante la Santissima Trinità, Maria Vergine e 4 santi di buon pennelo.
[360-373] Quattordici quadreti simili, senza cornice, dipinti di frutti e fiori, di buona maniera.

Sala denominata degl'Arcieri

[374] Un quadro dipinto in tela rappresentante l'Età del Rame lungo brazza 11 alto brazza 6 con filetto a vernice di Sante Peranda.
[375-378] Quattro detti simili rappresentanti la favola di Fettonte in diversi aspetti lunghi brazza 18 alti brazza 8½ con filetti a vernice di detto autore.
[379-380] Due altri simili lunghi brazza 15 alti brazza 10 rappresentanti uno Deucaglione e Pira e l'altro Giove che fulmina i Giganti, con filetto a vernice, del suddetto autore.

p. 65)

Camera prima

[381-384] Quattro quadri lunghissimi che serve di fregio alla detta stanza, rappresentanti gli fatti della Giuditta e Oloferne, del Bassan il vecchio.

p. 66)

Nella 4 ta Camera, che ora serve di Residenza

[385] Un quadro in tela dipinto con cornice intagliata dorata, largo brazza 4 alto brazza 6 rappresentante una Principessa della Mirandola di Sante Peranda.

p. 67)

Altre camere in seguito, che servono alla Commissione dipartimentale di Sanità

2do Camerino contiguo

[386-389] Quatro quadri in tela dipinti formanti un fregio di cattivo autore

3za Camera contigua

[390-396] Sette quadri in tela dipinti formanti il fregio, compreso un ritratto, con cornice a vernici di cattivo autore.

p. 68)

Appartamento denominato delle Acque occupato dalla suddetta Commissione

Prima camera

[397-405] Nove quadri in tela dipinti a Paesi di cattivo autore, che formano il fregio di detta camera con cornici di legno gregio.

Seconda camera

[406-414] Nove detti in tutti simili ai suddescritti.

APPENDICE 8

ASMi, Studi, parte moderna, b. 351.

Quadri esistenti nel locale dell'Accademia Virgiliana di Mantova [1810]

Nel primo passetto d'ingresso alla Sala Filarmonica

[1-2] Due quadri rappresentanti due paesaggi di mediocre maniera, alti braccia 2 pollici 3 e larghi braccia $2^{2}/_{1}$ [*sic*] misura mantovana, provenienti dalle monache di Santa Paola.

[3] Un quadro dipinto in tavola esprimente il Presepio d'incognito pittore e di maniera scoretta, alto braccia 1 pollici 8 e largo braccia 1 pollici 2, proveniente come sopra.

[4] Uno sbozzo in tela rappresentante il martirio di molti santi e sante di qualche espressione ma scoretto nel disegno, proveniente dalle monache di Sant'Orsola, molto guasto e rotto, alto braccia 1 pollici 8 e largo braccia 2 pollici 3.

[5-6] Due quadri in tela alti braccia 2 pollici 5 e larghi braccia 1 pollici 9, rappresentanti San Francesco e l'altro Santa Chiara, d'infimo merito.

[7] Un quadro in tela copia di niun merito tratta dal Costa Mantovano, rappresentante Gesù Bambino al tempio fra le braccia del vechio Simeone, alto braccia 4 pollici 2 e largo braccia 2 pollici 7, pervenuto dalle monache di Santa Paola.

[8-12] Cinque quadri in tavola rappresentanti ritratti molto guasti, alti braccia 2 e larghi braccia 1 pollici 6, di maniera dura e di poco merito.

[13] Un quadro in tela rappresentante Gesù Cristo in atto di scagliare delle freccie verso le sottoposte genti, molto patito e di cattiva maniera, alto braccia 1 e largo braccia 1 pollici 3, pervenuto dalle monache di Sant'Orsola.

[14] Un quadro in tela molto cattivo e copia, rappresentante Sant'Orsola mezza figura, alto braccia 2 pollici 4 e largo braccia 1 pollici 10, pervenuto come sopra.

[15-16] Due quadri in tela patiti rappresentanti San Francesco e l'altro Sant'Antonio suposti del Bononi, pervenuto dalle monache di Santa Paola, alti braccia 3 pollici 7 e larghi braccia 2 pollici 2.

[17] Un quadro in tela rappresentante Gesù Cristo in atto di abbracciare un santo, con molte figure, opera del Mancina, infimo pittore mantovano, alto braccia 5 pollici 3, e largo braccia 3 pollici 1, pervenuto dalli ex Gesuiti.

[18-23] Sei quadretti dipinti sopra lavagna rappresentanti quattro santi e due Sante, uno de' quali è replicato da altra mano, alti braccia 1 pollici 5 e larghi braccia 1 pollici 3, opera di Domenico Fetti.

[24] Un quadro in tela rappresentante Santa Monaca opera di cattivissimo pittore, alto braccia 2 pollici 6 e largo braccia 4 pollici 6, proveniente dalle monache di Santa Paola.

[25-26] Due quadri in tela rappresentanti due ritratti d'infimo merito alti braccia 2 pollici 7 e larghi braccia 2, provenienti dalle monache di Sant'Orsola.

[27-29] Tre quadri in tela rappresentanti due principesse, ed uno Sant'Ellena, d'incerto autore, alti braccia 4 pollici 9 e larghi braccia 2 pollici 8, provenienti come sopra.

[30] Un quadro di poco merito rappresentante una Principessa in abito monastico, alto braccia 4 pollici 9 e largo braccia 2 pollici 4, proveniente come sopra.

[31] Un quadro in tela patito, esprimente un coro d'agioli [*sic*] di maniera bolognese alto braccia 2 pollici 3 e largo braccia 3 pollici 10, pervenuto come sopra.

[32-33] Due quadri in tela, rappresentanti due Ritratti di femine, dipinti di buona maniera, ma d'incerto autore, alti braccia 1 pollici 7 e larghi braccia 1 pollici 2, pervenuti come sopra.

Nella Sala Filarmonica

[34] Un quadro in tela rappresentante Gesù Cristo caduto sotto la croce di maniera antica, ma d'incerto autore, alto braccia 2 pollici 2 e largo braccia 2 pollici 10, pervenuto dalli ex Gesuiti.

[35] Un quadro in tela rappresentante Gesù Cristo nell'atto di porlo nel sepolcro, con otto figure all'intorno, creduto del Costa, alto braccia 5 pollici 6 e largo braccia 3 pollici 8, pervenuto dalle monache di Santa Paola.

[36] Un quadro in tela rappresentante la Madonna col Bambino e San Giuseppe ed altri santi, alto braccia 5 pollici 4 e largo braccia 3 pollici 6, di autore incerto, pervenuto come sopra.

[37] Un quadro ovale al di sopra, e quadrato sotto, rappresentante la Triade con due sante in ginochio e con gloria d'angioli che cantano e suonano, opera del Viani cremonese, pervenuto dalle monache di Sant'Orsola, alto braccia 9 pollici 6 e largo braccia 8.

[38] Un quadro rappresentante San Francesco Regis, dello così detto Spagnoleto, alto braccia 6 pollici 6 e largo braccia 2 pollici 8, pervenuto dalli ex Gesuiti.

[39] Un quadro rappresentante Gesù Cristo morto e posto nel sepolcro con Maria, San Giovanni, copia molto patita, alto braccia 5 pollici 4 e largo braccia 3 pollici 7, proveniente come sopra.

[40] Un quadro ovatto sopra e quadratto sotto, rappresentante il Miracolo del Santissimo Sacramento, con molte monache, e diversi soldati che fugono per lo spavento, opera di un scolaro dei Carracci, alto braccia 9 pollici 6 e largo braccia 8.

[41] Un quadro rappresentante la Note del Coreggio, copia pervenuta dalli ex Agostiniani. Alto braccia 5 pollici 4.
[42] Un quadro rappresentante la Madonna con altri santi, opera del Bazzani mantovano, alto braccia 5 pollici 3, pervenuto dalli soppressi francescani.
[43-45] Tre quadretti rappresentanti ritratti del Principe di Kaunitz, del Conte di Firmian e del Barone di Sperges, furono regalati all'Accademia dal signor marchese Agnelli, di maniera tedesca, alti braccia 1 pollici 9 e larghi braccia 1 pollici 5.

Nella Sala Agraria

[46] Un quadro di cattiva maniera rappresentante Gesù Cristo che mostra il costato a San Gaetano, alto braccia 3 e largo braccia 2 pollici 9, pervenuto dalle monache di Santa Paola.
[47] Un quadro rappresentante il Martirio di Santa Caterina con gloria d'angioli e diversi cadaveri, copia pervenuta dai Padri Agostiniani, alto braccia 6 pollici 5 e largo braccia 4 pollici 5.
[48] Un quadro rappresentante la Comunione di San Girolamo, di maniera bolognese, molto patito, alto braccia 8 e largo braccia 5 pollici 3, pervenuto come sopra.
[49] Un quadro rappresentante Lucifero scacciato dal Cielo con molti angioli, opera del Viani cremonese, pervenuto come sopra, alto braccia 7 e largo braccia 5, molto patito e rotto.
[50] Un quadro rappresentante San Francesco e Maria Vergine col Bambino ed angioli, opera del Borgani, alto braccia 6 pollici 11, e largo braccia 4 pollici 3, pervenuto dalle monache di Sant'Orsola.
[51] Un quadro ovatto sopra e quadratto sotto, molto patito e guasto, rappresentante Gesù Cristo caduto sotto la croce, con molte figure, alto braccia 7 pollici 2 e largo braccia 4 pollici 8, opera del Mosca, proveniente dall'oratorio di San Marco.
[52-53] Due quadri rappresentanti uno Maria Vergine inginocchiata e l'altro l'Angelo che annuncia l'Incarnazione, si credono del Feti, provenienti dall'interno del monastero di Santa Paola, alti braccia 4 pollici 10 e larghi braccia 3 pollici 9, molto patiti.
[54] Un quadro in tela rappresentante San Silvestro papa, Santa Catterina, San Giovanni Battista con coro d'angioli, proveniente dalle monache di Sant'Orsola, di autore incognito e di buono e delicato colorito, ma scoretto nel disegno, alto braccia 2 pollici 5 e largo braccia 2 pollici 1.
[55] Un quadro antico in tavola rappresentante la Madonna col Bambino seduta sopra un piedistallo con due sante ai lati, alto braccia 1 polici 11 e largo braccia 1 pollici 7, d'incognito autore, proveniente come sopra.
[56] Un quadro in tela rappresentante la Beata Vergine che scherza col Bambino, d'incerto autore e copia, alto braccia 1 pollici 7 e largo braccia 1 pollici 10, proveniente come sopra.
[57] Un quadro rappresentante la Flagelazione di Gesù Cristo, opera del Costa Mantovano, proveniente dalle monache di Santa Paola, alto braccia 5 pollici 8 e largo braccia 4.
[58] Un quadro in tavola rappresentante un Presepio di maniera antichissima, d'incerto autore, alto braccia 1 pollici 7 e largo braccia 1 pollici 3, proveniente dalle monache di Sant'Orsola.
[59] Un quadro rappresentante la Madonna col Bambino che dorme, creduto del Feti, ma è stato ridipinto da altra mano, alto braccia 1 pollici 2 e largo braccia = pollici 10, pervenuto come sopra.
[60-61] Due quadretti in tela rappresentanti la testa della Madonna e l'altro il Salvatore, alto braccia = pollici 10 e larghi braccia = pollici 8, di maniera passabile.
[62] Un quadro in tela rappresentante il ritratto di una principessa d'incerto autore, alto braccia 1 pollici 10 e largo braccia 1 pollici 7.

Un camerino contiguo alla Sala del Nudo contiene li seguenti quadri

[63] Un quadro in tela rappresentante la Cleopatra mezza figura, copia di Giuseppe Bongiovanni scolaro dell'Accademia, alto braccia 2 pollici 1 e largo braccia 1.
[64-75] Dodici quadri in tela rappresentanti li undici Apostoli con Gesù Cristo, tutti a mezza figura, opera di Domenico Feti, tutti patiti, alti braccia 2 pollici 9 e larghi braccia 2 pollici 3, sono stati regalati dal suddetto Bongiovani [*sic*].
[76] Un quadro rappresentante una Vecchia, copia presa dal Bassano, da Luigi Gamba scolaro dell'Accademia, alto braccia 1 pollici 7 e largo braccia 1 pollici 2.
[77] Un quadro rappresentante un Porto copiato dal Vernet, dal signor Mosca, scolaro come sopra, alto braccia 1 pollici 7 e largo braccia 2 pollici 2.

Felice Campi
Professore di dissegno

Quadri esistenti nel Regio Liceo di Mantova

Nella Scuola di Logica

[78] Un quadro in tela rappresentante la Beata Vergine Concetta, di una sola figura di autore moderno di cattiva maniera, alto braccia 5½ larghezza braccia 3.
[79] Un quadro rappresentante la Beata Vergine in piedi con sotto alcuni angioletti di autor moderno di cattiva maniera, alto braccia 6½ e largo braccia 3½.
[80] Un quadro rappresentante la Nascita di Maria Vergine composto di sei figure di assai cattiva maniera e di autore incognito. Alto braccia 6½ e largo braccia 3½.
I suddetti tre quadri sono di provenienza dall'abolita chiesa di Sant'Agnese.

Nella scuola di Belle Lettere e Storia

[81] Un quadro in tela rappresentante la Beata Chiara e San Pietro d'Alcantara inginocchiato davanti al Padre Eterno, opera dello Schivenoglia pittore d'infima classe fra i mantovani, alto braccia 6 e largo braccia 4 ½ proveniente dalla soppressa chiesa di Santo Spirito.
[82] Un quadro rappresentante San Stanislao Kosta e San Giovan Francesco Regis in atto di adorare la Beata Vergine in gloria, opera dell'Orioli mantovano, alto braccia 6½ largo braccia 4 proveniente dalla soppressa chiesa della Trinità de' Gesuiti.
[83] Un quadro rappresentante San Gaetano in ginocchio davanti la Beata Vergine Concetta, opera di autore incognito moderno di cattivo stile, alto braccia 6 pollici 5, largo braccia 4, proveniente da un soppresso monastero.
[84] Un quadro rappresentante San Francesco che riceve le stigmate. Pittura di autore incognito, di maniera cattiva e patito, alto braccia 5, largo braccia 3½, proveniente da un soppresso monastero.

Nel oratorio delle Scuole inferiori

[85] Un quadro in tela rappresentante l'Annunziazione di Maria Vergine dipinta dal pittor mantovano Giuseppe Bazzani. Alto braccia 4½ e largo braccia 3 pollici 4, è sempre stato nel luogo, per cui fu fatto.
Mantova, 17 dicembre 1810

Felice Campi professore di disegno
Nocenti professore e reggente del Regio Liceo del Mincio

APPENDICE 9

Pubblicata in: D'ARCO 1857-1859, II (1859), pp. 245-247 doc. 281.

Inventario dei quadri esistenti nell'anno 1827 nel palazzo della Accademia Virgiliana in Mantova.

1. Tre quadri grandi rappresentanti gli Imperatori Francesco I, Giuseppe II e la Imperatrice Maria Teresa, d'Austria.
2. Un quadro rappresentante la notte del Correggio, ed è una copia.
3. Un quadro mezzano rappresentante G. C. caduto sotto la croce dipinto dal Monsignori.
4. Un quadro rappresentante a mezza figura una Cleopatra copiata dal Mola, mandato da Roma dal Bongiovanni e regalato all'Accademia.
5. Un quadretto in tavola rappresentante la Natività di G. C. con varie figure.
6. Un quadro rappresentante a mezza figura una vecchia del Bassano, copiata dal Gamba.
7. Quadro bislungo rappresentante G. C. morto e posto nella sindone, con la B. V. S. Maria Maddalena, S. Giovanni, e due Marie.
8. Un quadretto rappresentante il Salvatore.
9. Un altro simile rappresentante la Madonna.
10. Uno grande rappresentante la presentazione di G. C. al tempio.
11. Uno picciolo rappresentante una marina copiata dal Mosca pensionato a Roma e dal medesimo regalata all'Accademia.
12. Un picciolo rappresentante G. C. in mezzo a una corona d'angeli in atto di scagliar frecce verso le sottoposte genti.
13. Uno mezzano rappresentante S. Catterina, S. Silverio papa e S. Giovanni Battista innalzati sulle nubi da un coro d'angeli al Padre Eterno.
14. Quadretto colla Madonna che scherza col bambino recatole da una donna.
15. Uno simile col martirio di S. Orsola, ed in alto Cristo sostenuto dagl'Angeli. Opera di Lodovico Caracci.
16. Quadro mezzano con ritratto di matrona vestita alla Spagnuola.
17. Altro bislungo colla Madonna, il bambino ed a piedi due santi Francescani. Opera del Bazzani.
18. Quadretto in tavola rappresentante l'adorazione dei Maggi.
19. Altro in tavola colla Madonna che copre con pannolino G. C. bambino che dorme.
20. Quadro mezzano con principessa, a mezza figura, vestita alla Spagnuola.
21. Dodici quadri rappresentanti a mezze figure al naturale undici Apostoli ed il Salvatore; stati regalati alla Accademia da Giuseppe Bongiovanni Viadanese. Sono opere del Feti.
22. Grande quadro con Lucifero scacciato dal cielo e con altri angeli. Opera del Viani.
23. Altro grande col martirio di S. Catterina, gloria d'angeli, cadaveri a terra, idolo sul piedestallo e prospettiva del tempio.
24. Altro rappresentante S. Francesco in atto di accennare a M. V. le straggi fatte dalla peste in Mantova, che si vede dalla parte di S. Giorgio. Opera del Borgani.
25. Altro quadro grande bislungo con la deposizione di G. C. nel sepolcro ed otto figure all'intorno. Opera di uno dei nostri fratelli Costa.
26. Altro grande con la flagellazione di G. C. opera di altro dei fratelli Costa.
27 e 28. Due quadri eguali; in uno la B. V. inginocchiata con in alto lo Spirito Santo, nell'altro l'Angelo che annuncia alla B. V. l'incarnazione del Verbo.
29. Altro grande quadrilungo con la comunione di S. Girolamo.
30. Altro grande bislungo patito e di poco valore colla nascita della B. V. e sei figure.
31. Uno mezzano con S. Chiara con l'ostensorio in mano.
32. Uno per traverso con S. Monica morta.
33. 34. Due ritratti uno di Giuseppe Simbeni, l'altro di Margherita Cominelli sua moglie.
35. Due mezzani con due paesi di buona mano, patiti.
36. Uno mezzano con G. C., S. Gaetano e S. Longino coi vasi del SS. che si adora in Mantova.
37. Tre quadri coi ritratti del Co. di Firmian, del Barone di Sperges e del principe di Kaunitz.
38. Due quadri grandi, in uno dipinto da Lucrina Feti Eleonora Gonzaga nell'altro una Gonzaga con corona imperiale.
39. 40. Due mezzani con in uno S. Elena con croce in mano; nell'altro una principessa in abito monacale.
41. Un mezzano; con S. Francesco col crocifisso in mano.
42. Tre mezzani sopra tavole con ritratti di principesse a mezze figure.
43. Uno mezzano con S. Orsola con corona in capo.
44. Uno per traverso con varii angeli che suonano e cantano.
45. Altro grande con la triade, bellissima gloria d'angeli, e due sante in ginocchio. Opera del Viani.
46. Altro bislungo rappresentante S. Francesco Regis. Opera dello Spagnoletto.
47. Uno rappresentante il miracolo del sacramento con molte figure di monache e di soldati che cadono dall'alto. Opera di buona mano.
48. Altro grande con G. C. caduto sotto la croce; opera del Mosca.
49. Uno bislungo con G. C. che si stacca dalla croce. Quadro di poco valore.
50. Due quadri mezzani bislunghi; in uno S. Francesco d'Assisi; nell'altro S. Antonio da Padova.
51. Sei quadri su lavagna rappresentanti quattro santi e due sante.
52. Uno antico in tavola con la B. V. il Bambino, due santi [*sic*] e gloria d'angeli nell'alto.
53. Altro con una principessa a mezza figura.
54. Due quadretti antichi in tavola dipinti su fondo oro con due santi.
55. Uno mezzano con ritratti a mezze figure dell'Imp. Francesco I e di sua moglie.
56. Altro sopra tavola con una principessa, a mezza figura.
57. Uno picciolo con altra principessa.
58. Quattro piccioli con quattro imprese, appartenuti all'Accademia dei Timidi.
59. Ritratto del cavaliere Cadioli.
60. Ritratto dell'Imp. Maria Teresa, dipinta da Felice Campi.
61. Nella cappella del R. Liceo è un gran quadro colla Madonna, il bambino ed i Santi Giuseppe, Catterina, Apollonia, Francesco e Domenico.

APPENDICE 10

ASMn, Scalcheria, b. 149; aggiungo tra parentesi uncinate le annotazioni documentate in Archivio Storico dell'Accademia di Brera, Carpi A.VI.16: anzitutto la perizia del 12 marzo 1853 di Giovanni Servi, Giuseppe Molteni, Carlo Raimondi, Antonio De Antoni e Pier Maria Rusconi. Annotazioni sintetiche tratte dalla medesima documentazione sono tra parentesi quadre. L'indicazione di un valore economico dovrebbe indicare l'avvenuta vendita del pezzo.

Avviso d'asta dell'I. R. Intendenza Provinciale delle Finanze in Mantova [foglio a stampa del 13 aprile 1847].

LOTTO PRIMO

[1-4] Quattro quadri dipinti in tela, alti cadauno metri 5, larghi metri 2,15 con cornice di piella dipinta cenerino, uno rappresentante il martirio di Sant'Agnese; il secondo l'incontro di S. Giovanni Buono coi suoi frati; il terzo Davide danzante avanti l'Arca, ed il quarto la Beata Vergine col Bambino e S. Giuseppe con gloria d'Angeli e dipinti ~~ad olio~~ a tempra. D'ignoto autore. <£ 500>

LOTTO SECONDO

[5-8] Quattro quadri in tela dipinti ad olio, cadauno della lunghezza di metri 7,80, alti metri 4, rappresentanti la favola di Fetonte, senza cornice. Sante Peranda. <£ 80, 60, 120 e 120>

[9] Un quadro dipinto in tela alto metri 3,70, largo metri 2,40, rappresentante S. Alessandro Sauli, avendo la sommità semicircolare con cornice color d'oro, con molti Angioli superiormente. Della maniera del Bianchi. [forse indicato come Sant'Andrea Avellino, di £ 30]

LOTTO TERZO

[10] Un quadro dipinto in tela alto metri 7,04, larghezza metri 4,010, rappresentante la caduta dei Giganti, senza cornice. D'ignoto autore. <£ 200>

[11] Un altro detto alto metri 4,10, largo metri 7,70, intagliato in un angolo inferiore, rappresentante Deucalione e Pirra nell'atto che slanciano i sassi al loro tergo, senza cornice. Simile. <£ 80>

[12-13] Due quadri dipinti in tela, alti cadauno metri 5,50, larghi metri 4,10, dipinti a chiaro scuro, uno rappresentante Gesù Cristo che discaccia dal Tempio i profanatori; e l'altro il miracolo dei cinque pani e due pesci, senza cornice. Della mano del Feti. <£ 120>

LOTTO QUARTO

[14] Un quadro dipinto in tela, alto metri 2,050, largo metri 5,045, con piccola cornice dipinta in giallo, rappresentante una veduta. Del pittore Geffels. <Paesaggio ed architettura, £ 6>

[15] Un altro simile con cornice a cordone dipinta in giallo, alto metri 3,050, largo metri 6,010, rappresentante un'antica battaglia. D'ignoto autore. <Quadro molto deperito, della scuola di Giulio Romano, £ 150>

[16] Un altro simile alto metri 3,80, largo metri 2,10, senza cornice, rappresentante S. Filippo Neri in estasi avanti l'altare contemplando la Beata Vergine sovrapposta. Idem. <Una testa, molto deperita, £ 0,25>

[17] Un altro simile alto metri 2,90, largo metri 1,80, senza cornice, colla somità semicircolare, rappresentante S. Chiara ed un Cardinale in atto d'adorare la Beata Vergine. Idem. <£ 150>

[18] Un altro simile alto metri 2,20, largo metri 1,70, senza cornice, rappresentante l'adorazione de' Re magi. Idem. <£ 20>

[19] Un altro simile, alto metri 3,70, largo metri 2,40, senza cornice, colla sommità scherzata, rappresentante la presentazione di Maria Vergine al Tempio. Idem. <£ 30>

[20] Un altro simile, alto metri 2,40, largo metri 1,90, senza cornice, rappresentante la Beata Vergine col Bambino ed un Vescovo. Di buono stile. <Maria Vergine col Bambino e due santi = di scuola Raffaellesca, in cattivo essere, ma di gran merito, £ 3500>

[21] Un altro simile, alto metri 2,40, largo metri 2, senza cornice, rappresentante l'andata di Gesù Cristo colla croce al Calvario, dipinto a tempra. D'ignoto autore. <Cristo che porta la Croce = scuola di Mantegna, £ 800>

LOTTO QUINTO

[22] Un quadro dipinto in tela, alto metri 2,40, largo metri 3,30, con cornice inverniciata color d'oro, rappresentante il Gigante Golia decapitato da Davide. D'ignoto autore. <David e il gigante Golia = di Palma giovine, £ 400>

[23] Un altro simile, alto metri 2,50, largo 1,90, con cornice inverniciata, rappresentante una Santa a braccia aperte in contemplazione del Padre Eterno, con gloria d'Angeli. Idem. <£ 1>

[24] Un altro simile, alto metri 2,10, largo metri 1,40, senza cornice, rappresentante la Beata Vergine, avente alle sue ginocchia una monaca con sovrapposta corona d'Angioli. Idem. <Maria Vergine, santa Chiara e san Giuseppe, £ 4>

[25] Un quadro dipinto in tela, alto metri 2,30, largo metri 1,40, senza cornice, e senza gli Angeli superiormente, rappresentante l'apparizione del Bambino Gesù contornato da Angeli con Sant'Antonio. Del Maschera. <£ 2>

[26] Un altro simile, alto metri 1,50, largo metri 1,90, senza cornice, rappresentante la Beata Vergine col Bambino Gesù, con un Santo ed una Santa dell'ordine Domenicano. D'ignoto autore. <Maria Vergine, san Domenico e santa Rosa = molto deperito, £ 2>

[27] Un altro simile, alto metri 2, largo metri 1,20, senza cornice, rappresentante un Santo Vescovo seduto con Pastorale in mano e veste bianca. Del Bazzani. <San Francesco da Paola con un vescovo, £ 7>

[28] Un altro quadro dipinto in tela, alto metri 1,95, largo metri 1,20, con cornice inverniciata, rappresentante S. Gregorio Papa in atto di adorazione. D'ignoto autore. <Un papa in orazione, £ 1>

[29] Un altro simile, alto metri 1,70, largo metri 1,80, senza cornice, rappresentante la Beata Vergine col Bambino Gesù fra le ginocchia contornata da gloria d'Angeli tutti muniti d'istrumenti. Idem. <£ 40>

[30] Un altro simile, alto metri 1,90, largo metri 1,35, senza cornice, rappresentante S. Sebastiano legato ad una colonna. Idem. <in cattivo stato e di merito scadente, £ 1>

[31-34] Quattro detti simili, alti cadauno metri 1,10, larghi 1,15, con cornice inverniciata color d'oro, dipinti a chiaro scuro, rappresentanti varj fatti della Storia Sacra. Idem. <£ 2, 2, 3, 1,50>

[35-36] Due detti alti cadauno metri 2,30, larghi metri 1,40, con cornice inverniciata colore d'oro, rappresentanti Prospettive. Idem. <£ 2,50, 2,50>

[37] Uno altro simile ovale, alto metri 2, largo metri 1,50 senza cornice, rappresentante S. Domenico. Idem. <£ 12>

LOTTO SESTO

[38-48] Undici altri quadri dipinti in tela alti cadauno metri 2,05, larghi metri 1,15, senza cornice, uno rappresentante il Beato Francesco Bozzano; il secondo la Beata Chiara Gonzaga; il terzo il Beato Alberto Gonzaga Vescovo; il quarto il Beato Lodovico Gonzaga; il quinto S. Francesco di Paola che apparisce ad un Vescovo con gruppo d'Angeli; il sesto l'apparizione della Beata Vergine e varj Santi e Sante <Maria Vergine, la Maddalena, san Domenico etc., £ 3>; il settimo l'apparizione della SS. Triade, ed un Santo inginocchiato davanti ad un altare ad un capo del quale scende il triregno <Un Cappuccino colla Santissima Trinità in alto, £ 5>; l'ottavo S. Filippo in estasi all'apparizione della Beata Vergine con il Bambino; il nono il Beato Francesco Gonzaga Vescovo di Mantova; il decimo la Beata Agnese Gonzaga, e l'undicesimo rappresentante il Beato Alberto Gonzaga. D'ignoto autore. <[identificati, gli altri nove, come "Un ritratto", tre volte "Un santo", tre volte "Una monaca", "Un frate e "Sant'Andrea Avellino", rispettivamente del valore di £ 2, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 50]>

[49] Un quadro come sopra, alto metri 1,60, largo metri 1, senza cornice, rappresentante una Santa martire dell'ordine Domenicano. Idem. <Una monaca = figura intiera, £ 2>

[50-51] Due altri simili, alti cadauno metri 1,20, larghi metri 1,40, con cornice inverniciata, rappresentanti delle Selve. Idem. <£ 5, 3>

[52] Uno detto simile, alto metri 1,40, largo metri 1,60, senza cornice, rappresentante la caccia dell'Orso. Idem. <£ 3>

[53] Un altro alto metri 1,30, largo metri 1, senza cornice, rappresentante Gesù Cristo alla Colonna. Idem. <£ 0,50>

[54] Un altro simile alto metri 1,10, largo metri 0,90, senza cornice, rappresentante un Cardinale dell'Ordine de' Chierici Regolari. Idem. <San Carlo, £ 0,10>

[55] Un altro detto alto metri 1,30, largo 1,05, senza cornice, rappresentante la Beata Vergine seduta col Bambino in braccio. Idem. <Maria Vergine col Bambino e santi, £ 3>

[56] Un altro simile alto metri 1,60, largo centimetri 40, senza cornice, rappresentante la Beata Vergine coll'apparizione dello Spirito Santo. Idem. <£ 0,25>

[57] Detto simile alto metri 1,80, largo metri 1,30, senza cornice, rappresentante S. Ignazio con un individuo vestito alla Spagnuola ed altri circostanti. Idem. <Un santo con diversi personaggi, £ 8>

[58] Un altro simile, alto metri 1,20, largo centimetri 95, senza cornice, rappresentante un Santo vestito dell'ordine Francescano nell'atto di porgere una carta ad una donna davanti ad esso in ginocchio. Idem. <£ 0,25>

[59] Un altro detto, alto metri 1,15, largo centimetri 90, senza cornice, rappresentante un Vescovo con mitra e pastorale. Idem. <£ 0,50>

[60] Un altro simile, alto metri 1,20, largo metri 1, rappresentante la Circoncisione del Bambino Gesù. Idem. <£ 2>

[61] Uno detto simile, alto metri 1,40, largo metri 1,10, senza cornice, rappresentante l'apparizione della SS. Triade e due Santi in ginocchio. Idem. <Due sante, £ 1>

[62-93] Trentadue quadri simili, alti cadauno metri 1, larghi metri 1,20, senza cornice, rappresentanti la vita di S. Filippo Neri. Idem. <[valori tra le 0,25 e le 2 £]>

[94-98] Cinque altri simili, alti metri 1,65, larghi metri 1,15, senza cornice, rappresentanti il primo S. Pietro che piange; il secondo una Monaca in piedi con foglio in mano; il terzo un Frate Francescano; il quarto un Frate in ginocchio; il quinto l'apparizione della Beata Vergine col Bambino Gesù, corona d'Angeli ed un Santo in estasi. Idem. <Sant'Ignazio = Scadente in merito, £ 1; Maria Vergine ed un santo, £ 1,50; Una monaca, £ 0,50; Sant'Andrea, £ 2; San Romualdo, £ 5>

[99-126] Ventotto altri simili, alti cadauno metri 1,05, larghi cent. 85, senza cornice, rappresentanti ritratti di Frati di diversi ordini, ed alcuno con cappello Cardinalizio. Idem. <Ritratto del cardinale Villetta, £ 8; Ritratto di Francesco Antonio de Canneto, £ 4; Ritratto di Giovanni Marinoni, £ 0,50; Ritratto di Clemente Bonardi, £ 8; Ritratto di un patriarca = molto deperito, £ 1; Ritratto di un frate = idem, £ 2; Ritratto, £ 10; Ritratto di Bernardino Panicia, £ 0,50; Ritratto di Serafino Martino, £ 1; Ritratto del cardinale frate Ludovico, £ 1; Ritratto, £ 0,50; Ritratto di Teobaldo Cortesi, £ 0,50; Ritratto di A. M. Ventura, £ 0,10; Ritratto di un frate, £ 0,10; Ritratto di un sacerdote con teschio da morto, £ 25; Ritratto di Filippo de Alberici, £ 0,50; Ritratto di Lodovico Gonzaga, £ 0,25; Ritratto, £ 0,05; Ritratto, £ 0,05; Ritratto di frate Girolamo, £ 2; Ritratto di Paolo de Canneto, £ 1; Ritratto di Ottaviano, £ 0,50; Ritratto, £ 0,05; Ritratto, £ 1; Ritratto, £ 0,05; Ritratto di Cesare Arrigoni, £ 3; Ritratto, £ 1; San Gaetano, £ 0,05>

[127-133] Sette quadri dipinti in tela del tutto simili, alli di sopra, rappresentanti ritratti di Monache di diversi Ordini. Idem.

[134-138] Cinque detti dell'eguale misura, rappresentanti il primo la Beata Vergine col Bambino Gesù; il secondo S. Domenico; il terzo Gesù Cristo condotto al Calvario, il quarto la Crocifissione, ed il quinto la deposizione dalla Croce. Idem.

[139-145] Sette altri simili, alti cadauno centimetri 80, larghi centimetri 60, senza cornice, tre rappresentanti ritratti di S. Antonio; tre altri individui dell'ordine regolare, ed il settimo una Monaca. Idem.

Appendice 11

ASCMn, Cauta Custodia, b. 18 bis

Elenco dei quadri conservati nel Palazzo accademico, stilato da Giovan Battista Intra [1895]. (N.B. Il simbolo # indica i dipinti oggi conservati presso l'Accademia Virgiliana o nel teatro Scientifico)

1° vestibolo della Sala Accademica

[1] 1 – Mezza figura di donna, del Bassani – copia del Gamba, uno dei pensionati mantovani a Roma

[2] 2 – Ritratto di Felice Campi – dono e lavoro del pittore Luigi Antoldi #

[3] 3 – Ritratto di principessa incognita – dal monastero di Sant'Orsola, nel 1786

[4] 4 – Altro ritratto di principessa incognita – dal monastero di Sant'Orsola, nel 1786

[5] 5 – Ritratto di Margherita Gonzaga duchessa vedova di Ferrara, fondatrice del monastero di Sant'Orsola – dal monastero di Sant'Orsola nel 1786

[6] 6 – Ritratto di Maria Teresa imperatrice – di Felice Campi
[7] 7 – Ritratto di Eleonora I Gonzaga moglie dell'Imperatore Ferdinando 2°, di Lucrina Feti – dal monastero di Sant'Orsola
[8] 8 – Ritratto di Eleonora II Gonzaga moglie dell'Imperatore Ferdinando 3°, di Lucrina Feti – dal monastero di Sant'Orsola
[9] 9 – Eleonora II Gonzaga fanciulla – dal monastero di Sant'Orsola
[10] 10 – Ritratto di Margherita di Savoia moglie del duca Francesco Gonzaga – dal monastero di Sant'Orsola
[11] 11 – L'Imperatore Enrico IV al Castello di Canossa, di Giulio Cesare Arrivabene #
[12-16] 12 – 13 – 14 – 15 – 16 – Ritratti di Principesse incognite, dal monastero di Sant'Orsola
[17] 17 – Ritratto del Principe di Kaunitz
[18] 18 – Ritratto del Conte Firmian
[19] 19 – Ritratto del Conte Sperges Donati dal Marchese Ferrante Agnelli
[20] 20 – Ritratto del pittore Cadioli – Dono del Marchese Tommaso Arrigoni #
[21] 21 – Ritratto di Gerolamo Murari Prefetto dell'Accademia – lavoro e dono del pittore Luigi Antoldi #
[22] 22 – Cleopatra regina d'Egitto – copia di Pier Francesco Mola, eseguito e donato dal Bongiovanni, uno dei pensionati mantovani a Roma

2° Sala Accademica
[23] 1 – Ritratto dell'Imperatore Francesco Stefano di Lorena #
[24] 2 – Ritratto dell'Imperatore Giuseppe II #
[25] 3 – Ritratto dell'Imperatrice Maria Teresa # del pittore Knoller donati all'Accademia dal governo

3° Saletta degli Affreschi
[26] 1 – Copie di affreschi scoperti nella cappella dell'antico palazzo ex Bonacolsi, eseguite da Giuseppe Razzetti
[27] 2 – Fauno sonante la zampogna – tolta dall'aula del Consiglio Comunale
[28] 3 – Madonna delle Grazie – tolta dalla demolita chiesa della Madonna del Popolo, nel 1891
[29] 4 – Madonna col Bambino – tolta dalla demolita Casa dei Fiera nel 1852
[30] 5 – Madonna con bambino e paesaggio, di Gian Luigi e Costantino de' Medici – tolta dal muro meridionale della ex Chiesa della Vittoria nel 1852
[31] 6 – Madonna con bambino e San Gregorio Nazianzeno – tolta da una casa demolita, e che era addossata alla Basilica di Sant'Andrea verso la Piazza Leon Battista Alberti
[32] 7 – San Gerolamo – tolto dalla ex chiesa dei Filippini
[33] 8 – Incognito – donato da Pacifico Andreani
[34] 9 – Copia di 10 stemmi gentilizii nella demolita Chiesa di Sant'Antonio – eseguita da Angelo Giglioli
[35] 10 – Madonna con bambino tolta dal Chiostro di San Francesco nel 1852
[36] 11 – La Fortuna che respinge il Merito, il quale è raccolto dalla virtù, attribuito al Mantegna – tolto dalla casa ex Biondi, ora Istituto Garibaldi
[37] 12 – Madonna con nimbo e bambino, dorati – tolto dall'ex chiostro di San Francesco nel 1852
[38] 13 – Madonna coi Santi Fabbiano e Sebastiano, del Mantegna – tolto dalla facciata della ex chiesa di San Sebastiano nel 1884

4° Vestibolo della Galleria
[39] 1 – Una scena pastorale, creduta copia del Tiziano – da Sant'Orsola
[40] 2 – Cristo che scaglia fulmini contro i dannati – da Sant'Orsola
[41] 3 – La Natività, creduta di scuola tedesca – da Sant'Orsola
[42] 4 – La Beata Osanna Andreasi, di Francesco Bonsignori – era nella ex chiesa di San Vincenzo, passò in varie mani; Carlo D'Arco, che ne fu l'ultimo possessore, la donò al Museo Civico
[43] 5 – Figura del Redentore – da Sant'Orsola
[44] 6 – Caduta sotto la croce, di Francesco Bonsignori – dall'ex oratorio della scuola segreta
[45] 7 – Figura della Madonna – da Sant'Orsola
[46] 8 – Pianta della città di Roma sulla fine del secolo XIV – era nel convento dei Carmelitani e donato dalla R. Intendenza di Finanza nel 1866
[47] 9 – Madonna con bambino, san Pietro e vari santi, di Antonio da Pavia, dono di Carlo d'Arco
[48] 10 – Una Marina – copiata dal Mosca uno dei pensionati mantovani a Roma
[49] 11 – Madonna col Bambino – attribuita a Guido Reni – dono dell'ora defunto dr. Pietro Accordi
[50] 12 – Madonna con bambino e due sante e gloria d'Angeli – da Sant'Orsola
[51] 13 – Un Santo, del Feti su lavagna – da Sant'Orsola
[52] 14 – Santa Caterina, San Silverio e altri Santi – da Sant'Orsola
[53] 15 – Una Santa, del Feti, su lavagna – da Sant'Orsola
[54] 16 – La Natività con sette figure intere e gloria d'Angeli, su tavola – da Sant'Orsola
[55] 17 – Un bambino dormiente, su tavola – da Sant'Orsola
[56] 18 – La Beata Maddalena Coppini – dalla chiesa di S. Carità
[57] 19 – Angeli che suonano e cantano, di Giacomo Denij – da Sant'Orsola
[58] 20 – Monaca, su tavola
[59] 21 – Monaco, su tavola Quadri antichi su fondo d'oro

5° Nella Galleria
[60] 1 – Madonna col Bambino adorata da due Santi Cappuccini, del Bazzani
[61] 2 – Apostoli, del Feti dono del pittore Bongiovanni viadanese
[62] 3 – Id.
[63] 4 – Id.
[64] 5 – Id.
[65] 6 – Id.
[66] 7 – Parte superiore del quadro rappresentante la famiglia Gonzaga adorante la Trinità, di Rubens, la parte inferiore trovasi alla parete di contro di questa stessa Galleria. Era nella ex Chiesa della Trinità, trafugato dai Francesi nel 1797 e fatto a pezzi, fu alla meglio ricomposto, e diviso in due parti
[67] 8 – Transito di San Giuseppe, del Bazzani
[68] 9 – Martirio di Sant'Agata – Incognito
[69] 10 – San Francesco che raccomanda la città di Mantova alla Beata Vergine nella peste del 1576, del Borgani – era nella ex chiesa di Sant'Agnese
[70] 11 – San Francesco Regis, dello Spagnoletto era nella sagrestia della ex chiesa della Trinità
[71] 12 – Il Miracolo di Santa Chiara col Sacramento, di Carlo Bononi – da Sant'Orsola

[72] 13 – La moltiplicazione dei pani e dei pesci, del Feti – dal refettorio di Sant'Orsola – restaurato a Venezia nel 1863
[73] 14 – La Trinità adorata da Sant'Orsola e Santa Margherita – di Antonio Maria Viani – da Sant'Orsola
[74] 15 – La Natività – copia del Correggio – da Sant'Orsola
[75] 16 – La comunione di San Gerolamo – da Sant'Orsola
[76-79] 17 – 18 – 19 – 20 – Apostoli del Feti – dono del pittore Bongiovanni viadanese
[80] 21 – Parte inferiore del quadro della Trinità, del Rubens, si vedono i ritratti dei Duchi Guglielmo e Vincenzo, e delle loro mogli Eleonora d'Austria e Eleonora de' Medici; più sotto vi erano i figlio di Vincenzo, cioè Francesco, Ferdinando, Vincenzo, Margherita ed Eleonora e dall'altra parte varii alabardieri Svizzeri; questi pezzi andarono perduti
[81-84] 22 – 23 – 24 – 25 – Vari Santi del Feti, su lavagna – da Sant'Orsola
[85] 26 – La Flagellazione di Cristo, del Costa – da Sant'Orsola
[86] 27 – La caduta sotto la croce, del Mosca – dall'ex oratorio della scuola segreta
[87] 28 – Il Martirio di San Sebastiano – di Lorenzo Costa – dall'ex chiesa di San Sebastiano
[88] 29 – Un monaco, una monaca adoranti la Trinità
[89] 30 – San Pietro, San Paolo e San Domenico dal Liceo
[90] 31 – Apostolo, del Feti – dono del Bongiovanni

6° Nei Magazzini
[91] 1 – Santa Chiara coll'ostensorio in mano – da Sant'Orsola
[92] 2 – Santa Orsola con la corona in testa – da Sant'Orsola
[93] 3 – Il martirio di Sant'Orsola, con moltissime figurine intiere – da Sant'Orsola
[94] 4 – San Francesco, di Carlo Bononi – da Sant'Orsola
[95] 5 – San Francesco, mezza figura – da Sant'Orsola
[96] 6 – Apostolo, del Feti
[97] 7 – Apostolo, del Feti dono del viadanese Bongiovanni
[98] 8 – Sant'Antonio, di Carlo Bononi – da Sant'Orsola
[99-100] 9 – 10 – Due paesaggi, di buona mano, ma patiti.
[101] 11 – La Circoncisione di Gesù Cristo figure intiere, mediocre – da Sant'Orsola
[102] 12 – Santa Monica morta
[103] 13 – L'imperatrice Sant'Elena, con croce in mano – da Sant'Orsola
[104] 14 – San Michele, del Viani – da Sant'Orsola
[105-106] 15 – 16 – L'annunciazione; in un quadro vi è l'Arcangelo, nell'altro vi è la Vergine; di Lucrina Feti – da Sant'Orsola
[107] 17 – La Madonna dell'anello con altri quattro Santi – dal Liceo
[108] 18 – San Luigi – di Pietro Sindico – dal Liceo
[109] 19 – San Lorenzo, di Pagni da Pescia – dalla basilica di Sant'Andrea
[110] 20 – Cristo che si stacca dalla croce – Incognito
[111] 21 – Ritratto dell'imperatore Francesco I colla moglie #
[112] 22 – Ritratto di Francesco Giuseppe Imperatore, di Fiamminghi venuto dall'aula del Consiglio Comunale nel 1866
[113] 23 – Una Crocifissione – dal Liceo
[114] 24 – San Francesco d'Assisi – dal Liceo
[115] 25 – La Madonna Immacolata e San Gaetano – dal Liceo
[116] 26 – La Madonna con San Carlo e San Stanislao Kosta – dal Liceo
[117] 27 – La Visitazione – dal Liceo
(b. affreschi)
[118] 1 – Un santo vescovo – dalla demolita chiesa di Sant'Antonio
[119] 2 – Sant'Antonio – dalla demolita chiesa di Sant'Antonio
[120] 3 – Una Madonna con iscrizione gotica – dalla demolita chiesa di Sant'Antonio
[121] 4 – Una testa di Santo – dalla demolita chiesa di Sant'Antonio
[122] 5 – Un Ecce Homo – dalla facciata della casa Nuvolari, dono del sig. Antonio Nuvolari
(c. lucidi)
[123-126] 1 – 2 – 3 – 4 – Lucidi di affreschi del secolo XV che esistevano nella ex chiesa di San Francesco rappresentanti episodi della vita di San Bernardino da Siena – eseguiti da Giuseppe Razzetti nel 1852
[127] 5 – Lucido della Madonna della Vittoria, di Andrea Mantegna, che era nella ex chiesa della Vittoria, e che ora trovansi al Louvre, appresa dai Francesi nel 1798

Mantova, 27 giugno 1895

Per delegazione municipale
Gian Battista Intra

Catalogo

Le schede che seguono sono così impostate: viene indicata dapprima l'attribuzione corrente o proposta (con gli estremi anagrafici dell'artista, nel caso in cui l'opera non sia riferita al suo ambito o non sia una copia da); seguono il numero progressivo dell'opera (in grassetto) e il titolo; la datazione dell'opera; la sua tecnica esecutiva e le misure (massimo ingombro; lo spessore è indicato solo per i dipinti su tavola); numeri d'inventario statale e/o generale del Museo di palazzo Ducale; eventuale presenza di cornice e sue misure (massimo ingombro); sono quindi riportate eventuali iscrizioni; segue l'indicazione dei vari spostamenti dell'opera in ordine cronologico (passaggi collezionistici o i diversi contenitori in cui l'opera è transitata); viene quindi indicata la presumibile proprietà dell'opera. Lo stabile che ospita la biblioteca prima Governativa e poi Comunale è citato semplicemente come "biblioteca Comunale", mentre per "palazzo Accademico" indico il palazzo edificato da Piermarini, sede dell'Accademia Virgiliana, prima Reale e oggi Nazionale.

Nel campo successivo è indicata l'eventuale presenza di immagini dell'opera in archivi fotografici diversi da quello della Soprintendenza di Mantova; l'eventuale bibliografia (in ordine cronologico); l'eventuale presenza dell'opera in esposizioni; l'eventuale notizia di restauri (a quelli eseguiti dal laboratorio della Soprintendenza hanno preso parte, negli anni: Luigi De Cesaris, Vanda Malacarne, Giovanni Menghini, Giovanna Paolozzi Strozzi, Manuela Porcelli, Chiara Reggiani).

Segue infine il campo descrittivo, solitamente strutturato con la sequenza: provenienza, iconografia, eventuali indicazioni circa lo stato conservativo, attribuzione, cronologia, eventuale discussione di disegni preparatori, modelli, bozzetti o derivazioni (copie dipinte, incisioni, etc.)

ARTISTA MANTOVANO (?)

1. *Due figure zoomorfe* TAV. I
IX secolo (?)
affresco strappato montato su alveolare – cm 90x58
inv. statale 104187
Provenienza: Mantova, battistero (fino al 1958 ca.) (?); Mantova, Soprintendenza Archeologica (dal 1958 ca. al 1978); Mantova, palazzo Ducale (dal 1978).
Proprietà: statale.

Bibliografia: L'OCCASO 2005, p. 254.
Restauri documentati: 1958 ca., Assirto Coffani; 1997, laboratorio della Soprintendenza.

La decorazione viene strappata da una nicchia a parete di un ambiente, non localizzabile con precisione, dell'area compresa tra il seminario vescovile, il primitivo battistero urbano e la chiesa di San Paolo (L'OCCASO 2005, p. 254). Non conosciamo con precisione la data dello strappo, ma i lavori che interessano quell'area si datano dal 1958 e si può presumere che l'intervento sia stato effettuato allora; nel 1978 il dipinto è depositato dalla Soprintendenza Archeologica di Mantova nel Museo di palazzo Ducale (L'OCCASO 2005, pp. 254-255 nota 139). La provenienza dell'opera si ricostruisce grazie al verbale di consegna, a una fotografia conservata nell'archivio del palazzo Ducale (che mostra l'affresco in sito ed è pubblicata in L'OCCASO 2005, p. 253) e alla testimonianza di Archinto Araldi, intervenuto come aiuto restauratore nello strappo dell'opera.
Perdute sono le pitture dell'intradosso della nicchia, visibili nella foto citata, mentre esiste ancora l'affresco trecentesco che si trovava al di sopra (cat. 12). La fotografia non lascia capire con precisione di quale ambiente dell'*insula sacra* si tratti, ma la testimonianza di Araldi permette di localizzarlo proprio nelle immediate adiacenze dell'antico battistero.
La pittura – in uno stato conservativo modesto – è partita su due registri: in entrambi sono schematicamente dipinte in ocra rossa due figure zoomorfe, nel riquadro inferiore forse un mammifero, nella centina apparentemente un pesce o un porcospino.
La provenienza del dipinto offre anche un termine *post quem* cronologico, derivante dall'analisi archeologica della zona stessa. Brogiolo ritiene infatti che il battistero sia databile attorno alla metà del VII secolo (in BROGIOLO, MARANO 2008, p. 173). In quell'area sono state trovate alcune tracce di pitture altomedievali (IBSEN 2004), tra cui resti della decorazione di una sepoltura a cassa in muratura, riferita alla metà del VII (G.P. Brogiolo, in BROGIOLO, MARANO 2008, pp. 161-162) o all'VIII secolo (TAMASSIA 1984, p. 123).
Gianfranco Fiaccadori mi suggerisce (com. or.) di datare un po' più tardi il nostro dipinto (già genericamente indicato come altomedievale: L'OCCASO 2005, p. 254); lo collega alla rinascita carolingia del IX-X secolo, leggendovi una ripresa dal tardoantico tipica di quell'epoca, e avanza un confronto col *velarium* della cripta di Aquileia. Allo stato attuale delle conoscenze, la nostra è tra le più antiche testimonianze pittoriche nel Mantovano.

ARTISTA MANTOVANO (?)

2. *Madonna col Bambino e Santa Maria Maddalena* TAV. I
1270 ca.
affresco strappato e montato su alveolare – cm 155,1x149,9
inv. generale 12212; inv. statale 675
Provenienza: Cittadella, Santa Maria Nuova (fino al 1900) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1900).
Proprietà: statale.

Bibliografia: PATRICOLO 1904, pp. 56-57; OZZOLA 1949, n. 37; OZZOLA 1953, n. 37; A. Cicinelli, in CASTRICHINI 1996, p. 8; L'OCCASO 2005, p. 281 nota 275.
Restauri documentati: 1900, ignoto; 1947, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri di opere d'arte) ("affresco del secolo tredicesimo rappresentante Madonna con Bambino e una santa", di cm 140x160); 1969, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1969, pos. 3, Spese per il restauro); 1993, Marcello Castrichini.

È possibile che l'affresco provenga dalla facciata della chiesa di Santa Maria Nuova a Cittadella, un sobborgo di Mantova oltre il ponte dei Mulini. Ho proposto (L'Occaso 2005, p. 281 nota 275) di accostare all'opera una criptica frase di Patricolo, che nel 1904 (pp. 56-57) scrive d'aver potuto "strappare colla tela", dalla chiesa di Santa Maria Nuova, "un dipinto a fresco il quale testimonia un'epoca antecedente a quella segnata nella più antica delle due iscrizioni" della chiesa, alludendo a un'epigrafe di fondazione della confraternita in Santa Maria in Porto. Lo strappo di un avanzo di affresco dalla facciata viene realizzato, per l'esattezza, il 28 luglio 1900 (ASMn, Sc, b. 189, fasc. 22); purtroppo non è reperibile documentazione fotografica anteriore a quella data che possa confermare l'identificazione dell'opera, sulla quale trovo però utile insistere. L'edificio di Cittadella non esiste più, demolito agli inizi del Novecento, e non è pertanto possibile l'analisi degli intonaci di facciata.

L'opera è indicata come di ignota provenienza sino agli studi più recenti: la cita per primo Ozzola (1949, n. 37; 1953, n. 37), che la giudica di "scuola romanica" del XIII secolo e crede rappresenti la *Madonna col Bambino e santa Maria Egiziaca*. Ignorato da Paccagnini (1960) nella sua ampia trattazione sulla pittura medievale mantovana, l'affresco è menzionato – in seguito a un restauro – da Cicinelli (in Castrichini 1996, p. 8) come opera "recuperata all'area romanico-lombardo del XI [*sic*] secolo".

La chiesa di Santa Maria Nuova o Santa Maria Maggiore era officiata dagli umiliati, i quali vi sono documentati almeno dal 1251 ma vengono sostituiti, già entro il 1340, dai frati di San Tommaso (Davari 1903, p. 118). Difficilmente si può seguire la datazione proposta da Cicinelli, che è evidentemente troppo alta; vi riscontro caratteri databili verso il 1270-1280. Il pessimo stato di conservazione non permette tuttavia di esprimere un giudizio più preciso.

La Madonna e il Bambino sono rappresentati con i volti accostati, secondo l'iconografia della *Eleousa*, diffusasi in Italia attorno alla metà del Duecento (Lazarev 1967, pp. 323 e 325; L. Carletti, in *Cimabue a Pisa* 2005, p. 152); il Figlio cinge il collo alla Madre, che lo tiene seduto sulle gambe; la mano destra del Bambino è forse benedicente. Un manto decorato scende con molli pieghe tra le ginocchia e sul trono s'intravede il cuscino. Le aureole sono ampie e le figure sbalzano su rettangoli di colore delimitati da un largo tratto rosso. Sulla sinistra è la figura di una santa, "vestita" dei suoi stessi capelli, la quale, piuttosto che Maria Egiziaca potrebbe essere Maria Maddalena, spesso rappresentata in maniera del tutto analoga. Gianfranco Fiaccadori mi fa notare (com. or.) che la presenza della Maddalena sarebbe maggiormente pertinente, poiché la santa è spesso rappresentata ai piedi della Crocifissione, prefigurata dall'iconografia della *Eleousa*. Non sembra vi siano tangenze stilistiche con un salterio (Mantova, Archivio Storico Diocesano) scritto e miniato alla fine del XIII secolo per gli umiliati da Ugolino (G.Z. Zanichelli, in *Dizionario biografico dei miniatori* 2004, pp. 969-970), vivente nel 1299 e morto entro il 1319 (L'Occaso 2008e, pp. 191 e 193).

Artista mantovano

3. *Annunciazione* TAV. I

1290-1300 ca.

affresco strappato e montato su alveolare – cm 112x215

inv. generale 12506

Iscrizioni: "[Av]e gra[tia] plena D[omi]n[u]s tecum · [Ecce ancilla] D[omi]ni, fiat m[ihi] s[e]c[un]d[u]m Verbu[m] tuu[m]" (*Lc* 1,26-38)

Provenienza: Mantova, Ognissanti (fino al 1961); Mantova, palazzo Ducale (dal 1961).

Proprietà: parrocchia di Ognissanti.

Bibliografia: A. Cicinelli, in Castrichini 1996, p. 8; Spanio 1997, pp. 404-405; L'Occaso 2002, p. 103; Bertelli 2010b, pp. 35-36.

Restauri documentati: 1961, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere); 1993, Marcello Castrichini (?).

L'affresco proviene – assieme al cat. 4 – dalla chiesa cittadina di Ognissanti e, per la precisione, dalla cappella dei Morti: si trovava al di sotto dell'affresco di Nicolò Solimani da Verona, probabilmente del 1465 (Gerola 1908, p. 156; cfr. L'Occaso 2005, p. 131 nota 4). È fondamentale per conoscere l'originaria collocazione dei due murali una foto conservata presso l'archivio della Soprintendenza, che mostra tanto questo quanto

l'inv. 12505 posti inequivocabilmente al di sotto delle tracce lasciate sul muro dallo strappo del murale rinascimentale (tav. CCIII, fig. 1). Entrambi gli affreschi medievali erano apparentemente dipinti su un unico strato d'intonaco. Lo strappo dei due lacerti viene eseguito entro il 1961, dopo analogo intervento sull'affresco di Solimani, destinato alla mostra su Mantegna (PACCAGNINI 1961b, p. 108 n. 71); la documentazione d'archivio conservata presso la Soprintendenza di Mantova (ASoMn, scat. 47, pos. XII) conferma l'avvenuto strappo di "frammenti di affreschi venuti in luce durante l'operazione di strappo della "Madonna e Santi" di Nicolò da Verona", nel 1960-1961. L'opera è inventariata nel 1993 come pittura della seconda metà del XIII secolo e senza indicazione di provenienza.

La prima menzione bibliografica dell'opera pare quella di Cicinelli (in CASTRICHINI 1996, p. 8), il quale la giudica di fine XIII secolo e "confrontabile col primo livello degli affreschi fine Duecento della Cappella Bonacolsi"; la datazione è pienamente condivisibile. La SPANIO (1997, pp. 404-405) intuisce un più calzante paragone tra il murale e alcune opere bresciane: l'*Annunciazione* di San Zenone, del 1292 ca., l'*Arcangelo Gabriele* proveniente da Santa Maria delle Grazie ma ora conservato nella pinacoteca Tosio-Martinengo (inv. 23) e alcuni affreschi della chiesa di San Francesco. La studiosa ravvisa nell'affresco mantovano "l'interesse locale per le novità del "Rinascimento paleologo", mediate soprattutto dalla pittura veneziana", e ravvisa tangenze con l'anonimo frescante attivo alla fine del Duecento a Venezia, in San Giovanni Decollato. Alla pittura lagunare rimanda in particolare la resa dell'architettura dietro l'Annunziata, che però, nel caso delle pitture di San Giovanni Decollato, è più convincente e moderna. Nell'affresco mantovano si rilevano esiti non troppo lontani dal più tardo dittico con *Annunciazione* di Toulouse (Musée des Augustins, inv. RO 1626; HÉMERY 2003, p. 127 n. 50), dalla più modesta *Annunciazione* della pieve di San Pietro a Feletto, dei primi del Trecento (FOSSALUZZA 2008, p. 54) o dal più abile ed espressivo Maestro della Cappella Dotto. In ambito mantovano è dato riscontrare una simile componente culturale negli affreschi della cappella del Santissimo in Santa Maria del Gradaro, che sono tuttavia certamente anteriori al dipinto di Ognissanti.

Le osservazioni della Spanio mi paiono condivisibili, mentre non sono convinto che questo affresco e il cat. 4 spettino alla stessa mano, come la studiosa sostiene; l'*Annunciazione*, per quanto riferibile alla stessa bottega – si veda l'analogo modo di dipingere l'aureola – mi pare di un livello qualitativo superiore. Luciano Bellosi suggerisce (com. or.) di accostare l'autore di questo affresco al Maestro delle sante Faustina e Liberata di Como, per via di un simile bizantinismo piegato a nuove ricerche plastiche; Andrea De Marchi non esclude (com. or.) che l'autore di questo affresco sia lo stesso che alcuni anni più tardi ha dipinto le due *Madonne col Bambino* provenienti da San Francesco (cat. 5 e 6). Eventuale *trait d'union* delle tre opere sarebbe la frammentaria *Natività* della chiesa di San Francesco dei primi del Trecento (alla quale è arbitrariamente unito, sulla sinistra, il frammento di una *Mater misericordiae* tardogotica). Al pittore sarebbe assegnabile il nome di comodo di "Maestro di San Francesco di Mantova", vista la provenienza di tre delle opere e nell'ipotesi che queste pitture siano davvero tutte di un'unica mano.

Credo meriti d'essere ricordato, infine, che la chiesa d'Ognissanti è, dall'origine fino al Settecento inoltrato, dipendenza dell'abbazia polironiana di San Benedetto. La cosiddetta cappella dei Morti costituisce il nucleo più antico della chiesa. Alcuni affreschi e una scritta ricordano la sua consacrazione nel 1322, ma un nucleo ospedaliero esisteva almeno dal 1159 (cfr. ora BERTELLI 2010b). La sua importanza attorno all'anno 1300 è attestata anche dal fatto che lì usava dimorare, nei soggiorni mantovani, il vescovo di Trento Filippo Bonacolsi (L'OCCASO 2005, p. 309 nota 440).

ARTISTA MANTOVANO

4. *Nicodemo e l'arcangelo Gabriele* TAV. I
1290-1300 ca.
affresco strappato e montato su alveolare – cm 38,2x130,9
inv. generale 12505
Iscrizioni: "S. NICHODEM[...]", "S. GABRIEL"
Provenienza: Mantova, Ognissanti (fino al 1961); Mantova, palazzo Ducale (dal 1961).
Proprietà: parrocchia di Ognissanti.

Bibliografia: Spanio 1997, pp. 404-405; Bertelli 2010b, p. 36.
Restauri documentati: 1961, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere); 1993, Marcello Castrichini (?).

Sulla destra, una fascia di contorno rossa isola l'immagine dell'arcangelo Gabriele. La parte sinistra del 12505 è praticamente indecifrabile: rimane solo il frammento di una testa nimbata. L'identificazione delle due figure è possibile grazie alle scritte sovrastanti, che definiscono "sanctus" anche l'arcangelo. Non è impossibile che Nicodemo appartenesse a una composizione a più figure, poiché lacerti di almeno un'altra scritta s'intravedono in alto a sinistra; l'*Arcangelo Gabriele* era invece, per quanto dipinto dalla stessa mano e sul medesimo intonaco, una raffigurazione a parte. Di solito Nicodemo è rappresentato nella Deposizione di Cristo ed è possibile che proprio questo fosse il soggetto dell'affresco da cui proviene il nostro strappo.
La Spanio (1997, pp. 404-405) assegna il nostro lacerto allo stesso autore dell'*Annunciazione* e lo accosta quindi alla pittura del "Rinascimento paleologo" veneziano e a opere bresciane della fine del Duecento (cfr. cat. 3). Se la contestualizzazione dell'opera è senz'altro condivisibile, e particolarmente felice pare il confronto con l'*Arcangelo Gabriele* della Tosio-Martinengo (inv. 23), ritengo invece che il dipinto sia opera di un artista diverso da quello cui spetta l'*Annunciazione*; vi ravviso una pennellata meno elegante e un fare più sommario. I due affreschi appartengono comunque alla stessa campagna decorativa, in quanto realizzati in contiguità e su un'unica pezza d'intonaco. Inoltre il modo di dipingere le aureole è identico, tanto da far supporre che l'autore di questo frammento sia un più modesto collaboratore del pittore dell'*Annunciazione*.

Maestro di San Francesco di Mantova

5. *Madonna col Bambino* TAV. II
1300 ca.
affresco strappato e montato su alveolare – cm 137x78
inv. generale 11519
Iscrizioni: "MP", "ΘY" (?).
Provenienza: Mantova, San Francesco (fino al 1852); Mantova, palazzo Accademico (dal 1852 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: d'Arco 1853, pp. 14-15 n. 2; d'Arco 1857-1859, I (1857), pp. 22-23 e tav. 12; d'Arco 1874, p. 156; Capilupi 1900, p. 15; Matteucci 1902, pp. 178-179; Patricolo 1911, p. 36; Ozzola 1946, p. 7 n. 10; Ozzola 1946b, p. 185; Ozzola 1949, n. 23; Ozzola 1949b, p. 80; Ozzola 1953, n. 23; Paccagnini 1960, p. 267; Ragghianti 1962, p. 36; Viale 1971, p. 163; Paccagnini 1973, p. [53]; U. Bazzotti, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 7; Bazzotti 1993c, p. 265; Tamassia 1996, p. 58; Spanio 1997, p. 405; Zanichelli 1997, p. 42; L'Occaso 2002, p. 103; L'Occaso 2004b, p. 47; L'Occaso 2008c, p. 186.
Restauri documentati: 1852, Giuseppe Razzetti (?); 1940, Arturo Raffaldini (ASoMn, esercizio finanziario 1939/1940, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1946, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte) (?); 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1969, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1969, pos. 3, Spese per il restauro); 1993, Marcello Castrichini.

Nel 1835 i tre membri della Commissione di Tutela, cioè Carlo d'Arco, Paolo Pianzola e Francesco Maria Ippoliti, si recano in San Francesco – allora destinata ad arsenale – e vi individuano le opere di maggior pregio artistico; tra esse è notata, nella relazione manoscritta di d'Arco, "entro ad un pilastro laterale al maggior altare, una Madonna con bimbo dipinta a grafitto d'oro, di maniera rozza ma antica molto" (ASMn, AP, b. 26, 2 luglio 1835). Nel 1852 d'Arco segnala la facilità con cui l'affresco e un altro simile (cat. 6) potrebbero essere strappati, poiché essi "si appoggiano sopra al rilievo de' due pilastri così che col taglio di una testa di muro pervenire si può facilmente a staccarli" (ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1861, 3 aprile 1852; anche ASMn, DPA, b. 209,

3 aprile 1852). Lo strappo viene immediatamente eseguito e gli affreschi – donati dal Demanio – giungono nello stesso anno al neonato Museo Patrio; qui rimangono fino al 1915, quando sono depositati in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 58).
La Madonna tiene in braccio il Bambino, che è rivolto verso di noi e con la destra stringe il pollice della Madre; lei indossa un mantello blu con pesanti dorature, mentre il Figlio ha le gambe avvolte in un tessuto rosso e il busto velato da una stoffa trasparente e trapunta di disegni dorati, forse originali. Le aureole sono realizzate con una lavorazione dell'intonaco a piani sfalsati.
D'Arco (1853, pp. 14-15 n. 2) per primo presenta l'opera, ravvisandovi a ragione un attaccamento ai moduli bizantini, evidente nelle sproporzioni anatomiche, negli incarnati verdastri e nelle pesanti lumeggiature. Imprecisa è l'indicazione di Matteucci (1902, pp. 178-179), che dice l'affresco proveniente dal chiostro della chiesa francescana, dove Lanzi (1809 [1968-1974], II (1970), p. 187) aveva segnalato una *Madonna col Bambino ed angeli* del 1303 (perduta). Forse Ozzola (1946b, p. 185) allude a Lanzi, quando afferma che l'affresco proviene da una composizione più ampia; egli ritiene che il dipinto sia opera di un imitatore di Cimabue e che sia databile alla fine del XIII secolo o al principio del XIV. In seguito lo studioso afferma che "L'opera rivela anche influenze della scuola musiva veneziana" (Ozzola 1949, n. 23; Ozzola 1953, n. 23). Non è difforme il parere espresso da Paccagnini nel 1960 (p. 267), che ancora lo collega ai "più arcaici schemi cimabueschi", mentre l'affresco è ritenuto opera ben più tarda (di fine Trecento) nell'inventario del 1937 e da Ragghianti (1962, p. 36). Questi lo giudica dello stesso autore del cat. 6 ed entrambe le pitture sarebbero di un "pittore arcaista analogo per gusto a Barnaba da Modena, e non senza tracce di cultura bolognese".
Bazzotti dapprima ritiene il dipinto "riferibile stilisticamente alla Toscana di fine Duecento" (U. Bazzotti, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 7), mentre in seguito, pur ribadendo che si tratta di un'opera di cultura toscana, ne sposta la datazione a poco oltre il 1303 (Bazzotti 1993c, p. 265). La Spanio (1997, p. 405) invece, concordando con Ragghianti sull'identità di mano col cat. 6, ravvisa piuttosto rapporti stilistici col Maestro del Trittico di Santa Chiara del Museo Civico triestino. Questo trittico, proveniente da Santa Maria della Cella, poi San Cipriano, a Trieste, è opera di un pittore veneziano del 1325 ca. o poco prima, forse anteriore a Paolo Veneziano (Travi 1992, p. 81), e mi pare abbia affinità generiche con l'affresco mantovano. L'ipotesi d'una identità di mano dell'affresco in esame col cat. 6 mi è stata oralmente confermata da Luciano Bellosi e Andrea De Marchi; in tal caso bisognerebbe ipotizzare un interessante scarto cronologico tra le due opere, che presentano caratteristiche tecniche piuttosto diverse: alla nostra dovrebbe spettare comunque una data al 1300 ca. La chiesa di San Francesco è consacrata nel 1304 (come attesta un'epigrafe), ma ciò non impedisce che la fabbrica fosse già iniziata da molto tempo e potesse essere ornata di pitture; per inciso, già un atto del 14 marzo 1273 è rogato "in ecclesia fratrum minorum Mantue" (ASMn, AG, b. 245-248, fasc. 4, c. 5r).
Allo stesso artista spetterebbe secondo Cristina Guarnieri (com. or.) la *Natività* della chiesa di San Francesco, che la Spanio (1997, p. 405) riteneva di esiti simili ma non della stessa mano, mentre De Marchi (com. or.) farebbe principiare il catalogo di questo frescante dall'*Annunciazione* di Ognissanti (cat. 3).

Maestro di San Francesco di Mantova (?)

6. *Madonna col Bambino* TAV. III
1300-1305 ca.
affresco strappato e montato su alveolare – cm 140x74
inv. generale 11520
Provenienza: Mantova, San Francesco (fino al 1852); Mantova, palazzo Accademico (dal 1852 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: d'Arco 1853, pp. 13-14 n. 1; d'Arco 1857-1859, I (1857), pp. 22-23 e tav. 11; d'Arco 1874, p. 156; Capilupi 1900, p. 15; Matteucci 1902, pp. 178-179; Patricolo 1911, p. 36; Ozzola 1946, p. 9 n. 21; Ozzola 1949, n. 34; Ozzola 1953, n. 34; Paccagnini 1960, p. 267; Ragghianti 1962, p. 36; Viale 1971, p. 163; Paccagnini 1973, p. [53]; U. Bazzotti, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 7; Baz-

ZOTTI 1993c, p. 265; TAMASSIA 1996, p. 58; SPANIO 1997, p. 405; ZANICHELLI 1997, p. 42; L'OCCASO 2002, p. 103; L'OCCASO 2004b, p. 47.
Restauri documentati: 1940, Arturo Raffaldini (ASoMn, esercizio finanziario 1939/1940, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1969, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1969, pos. 3, Spese per il restauro); 1993, Marcello Castrichini (?).

L'affresco condivide col cat. 5 provenienza e buona parte delle vicende, anche critiche. Tolto da un pilastro della chiesa di San Francesco, è donato dal Demanio al Museo Patrio, ove entra nel 1852; vi rimane sino al 1915, quando è depositato in palazzo Ducale (TAMASSIA 1996, p. 58).
Al restauro ottocentesco è forse da imputare la perdita di parte delle finiture. L'affresco è fortemente depauperato: di un possibile scranno su cui poggiava la Vergine rimane solo una tenue traccia rossa, tutte le velature e le finiture a secco sono scomparse, è perduta la tunicella che copriva il corpo del Bambino, come anche l'anello che la Madre portava all'anulare sinistro, ove rimane solo una traccia di doratura e l'incavo che forse ospitava una pietra. Il Bambino non pare intento a esprimere alcun gesto significativo. Le aureole sono ottenute attraverso la doratura di un intonaco inciso con una fitta raggiera.
Nel 1853 l'affresco è pubblicato da D'ARCO (pp. 13-14 n. 1), che lo ritiene molto diverso dal cat. 5, per mano e concezione, poiché vi ravvisa un tentativo d'imitare la natura e uscire dalle "pastoie" dell'arte bizantina. D'Arco suggerisce un confronto con una "vergine" di Cimabue in Santa Maria Novella a Firenze – alludendo forse alla Madonna Rucellai, ora agli Uffizi, di Duccio ma già creduta di Cimabue – e lamenta la sproporzione delle figure e una certa piattezza cromatica (D'ARCO 1857-1859, I (1857), pp. 22-23). In seguito MATTEUCCI (1902, pp. 178-179) ritiene che l'opera provenga dal chiostro della chiesa e il suo errore trova eco in OZZOLA (1949, n. 34; 1953, n. 34) e PACCAGNINI (1960, p. 267). Questi studiosi ritengono forse che all'opera (o al cat. 5) si debba accostare una testimonianza di Lanzi, relativa a un affresco del 1303 che si trovava nel chiostro. Nel 1937 l'affresco è inventariato in palazzo Ducale come opera di artista locale "del principio del 400". Dei primi del XIV secolo l'affresco è invece per OZZOLA (1949, n. 34; 1953, n. 34), che lo assegna alla scuola di Giotto. PACCAGNINI (1960, p. 267) giudica l'opera dei primi del Trecento. Una datazione più tarda è suggerita da RAGGHIANTI (1962, p. 36), il quale ritiene che questa e l'altra *Madonna col Bambino* spettino a un unico pittore arcaista affine a Barnaba da Modena. Della stessa mano i due affreschi sono anche per la Spanio, la quale avanza un collegamento col Maestro del Trittico di Santa Chiara del Museo triestino, nella fase delle *Storie dei Santi Giovanni e Paolo* a Fiesole. BAZZOTTI (1993c, p. 265) vi scorge invece "nitida l'impronta senese, duccesca". Identità di mano nelle due opere (cat. 5 e 6) è suggerita anche da Luciano Bellosi e Andrea De Marchi (com. or.); quest'ultimo ritiene che il cat. 6 possa essere l'ultimo frutto di un artista la cui prima opera sarebbe l'*Annunciazione* cat. 3.
Non escludo che le differenze tra i cat. 5 e 6 non si debbano solo a diverse vicende conservative, ma siano da imputare all'attività di due distinti maestri: più legato all'arte bizantina l'autore del primo, già rivolto verso lo *Stil novo* il pittore del secondo. Nonostante le innegabili affinità tra le due opere, quasi speculari, diversa è la tecnica esecutiva, basata su forti incisioni nell'intonaco nel 11520, e diverso è il modo di preparare gli incarnati.

ARTISTA MANTOVANO

7. *Decorazione a losanghe e figure geometriche mistilinee, con ornamentazione floreale stilizzata e fregio corrente con racemo fitomorfo* TAV. VI
1300-1325 ca.
affresco strappato e montato su pannello – cm 160x209
inv. statale 118868
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1997, laboratorio della Soprintendenza.

L'affresco è conservato nei depositi del Museo senza alcuna indicazione circa la sua provenienza; l'ho inventariato nel 2008. Tuttavia posso proporre un'attendibile ricostruzione della sua storia.
La decorazione proviene da un ambiente del palazzo Ducale, nel quale rimangono tuttora ampie tracce di identici affreschi (un accenno ai quali è in L'Occaso 2003b, p. 145). L'ambiente in questione è una sezione del cosiddetto scalone delle Duchesse, che dall'appartamento dell'Imperatrice conduce fino all'Armeria, nella Corte Vecchia del palazzo. In origine vi si trovava un corpo di fabbrica medievale, esistente già in epoca bonacolsiana (L'Occaso 2003b, p. 145); il fabbricato è documentato ancora nel tardo Cinquecento, poiché compare nelle planimetrie elaborate da Bernardino Facciotto (cfr. Carpeggiani 1994, fig. 21), e dev'essere stato definitivamente trasformato nel primo Seicento, con la costruzione dello scalone delle Duchesse, entro il 1627 (Amadei 1750 [ed. 1954-1957], III, p. 399). Lo strappo dell'affresco potrebbe però datarsi attorno al 1960, quando l'intera Corte Vecchia viene sondata da Paccagnini alla ricerca delle pitture del Pisanello.
Nella parte superiore corre il fregio che mostra un tralcio vegetale stilizzato, bianco e con foglie rosse, su un fondo (blu?) scuro; al di sotto si sviluppa un motivo decorativo con figure geometriche a stella e tetraconche, impreziosite da fioroni stilizzati, dipinto con colori vivaci, prevalentemente ocre gialle e rosse.
Per le caratteristiche stilistiche e per il luogo da cui essa proviene, la decorazione mi sembra databile con buon margine di approssimazione al primo quarto del XIV secolo, supponendo quindi che si tratti di un resto delle pitture commissionate dai Bonacolsi prima che, nel 1328, quasi tutti gli stabili di Corte Vecchia passassero ai Gonzaga (L'Occaso 2003b).

Maestro della Cappella Bonacolsi

8. *Santi Domenico, Caterina (?) e Francesco* TAV. IV
1315-1325 ca.
affresco strappato e montato su alveolare – cm 169,7x140
inv. statale 631
Provenienza: Mantova, San Salvatore (fino al 1924); Mantova, Itala Chinali (dal 1924 al 1931); Mantova, palazzo Ducale (dal 1931).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 38; Ozzola 1953, n. 38; Paccagnini 1960, p. 268; Ragghianti 1962, p. 37; Matalon 1963, pp. 460-461; Kaftal 1985, col. 236; Dall'Ora 1992, p. 177; Bazzotti 1993c, p. 268; Dall'Ora 1993, p. 180 nota 22; Spanio 1997, p. 410; Spanio 1999, p. 40; Bazzotti 2008, p. 70.
Restauri documentati: 1924, Arturo Raffaldini; 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1969, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1969, pos. 3, Spese per il restauro).

L'affresco proviene, come già avverte Ozzola (1949, n. 38), dalla chiesa di San Salvatore di Mantova, documentata come esistente almeno dal 1151 (Nicolini 1959, p. 41), ma non si sa dove fosse collocato all'interno del tempio, già esistente in via San Francesco da Paola. Da documentazione degli anni Venti apprendiamo che gli affreschi strappati dai locali della ex-chiesa di San Salvatore sono sei, che sono stati estratti da Arturo Raffaldini nel 1924 (per conto della ditta Romeo Landucci che occupa quegli ambienti), e che lo Stato vanta diritto di proprietà su metà di essi o su tutti. Una sentenza della Regia Avvocatura erariale di Milano conferma la comproprietà dello Stato sugli affreschi, che già il 10 maggio 1924 Clinio Cottafavi cerca di far depositare in palazzo Ducale. Contemporaneamente, il restauratore Mauro Pellicioli redige una relazione sugli affreschi, il cui stato di conservazione si è rapidamente degradato per colpa dello strappo, a suo dire mal eseguito (ASMn, Sc, b. 184, fasc. "Affreschi della ex-Chiesa di San Salvatore di proprietà Itala Chinali").
Nel 1931 Itala Chinali, proprietaria di sei strappi effettuati in San Salvatore, è autorizzata a venderne cinque a fronte della donazione di uno al palazzo Ducale (ASoMn, pos. IV); qui il cat. 8 è inventariato nel 1940. Gli altri cinque – stilisticamente e cronologicamente eterogenei – presto scompaiono. Di un fregio duecentesco con girali su fondo bianco rimane solo una foto nell'archivio della Soprintendenza. Una *Virgo lactans*

dei primi del Trecento si trova attualmente a Firenze in palazzo Davanzati (Spanio 1997, pp. 405 e 417 nota 35), un *San Cristoforo* è appena comparso sul mercato antiquario (Christie's, New York, 9 giugno 2010, lotto 1) senza indicazione di provenienza e come "Central Italian school, circa 1290"; degli altri due – una *Sant'Elena tra le sante Caterina e Liberata* e un *San Giacomo maggiore* – si sono perse le tracce (Spanio 1997, pp. 403, 412 nota 9 e 417 nota 35), ma ne rimangono almeno le fotografie, una pubblicata da Paccagnini (1960, fig. 310) e una conservata presso l'archivio della Soprintendenza di Mantova (tav. CCIII, fig. 2).

Il nostro affresco rappresenta una santa martire col mantello foderato di vaio, forse Caterina, fiancheggiata da Domenico di Guzman e Francesco d'Assisi; tutti e tre tengono un libro chiuso, mentre la palma del martirio della santa, probabilmente dipinta a secco, è quasi svanita così come il giglio (?) che Domenico stringeva nella sinistra. Il dipinto è discusso per la prima volta da Ozzola (1949, n. 38; 1953, n. 38), che lo cataloga come opera della scuola di Giotto. Paccagnini (1960, p. 268) vi riscontra in seguito affinità col Maestro della Tomba Fissiraga di Lodi, mentre Ragghianti (1962, p. 37) definisce l'affresco "opera di grandissimo interesse, perché la più prossima agli affreschi Castelbarco in S. Fermo a Verona"; sul catalogo di Ozzola conservato presso la Fondazione Ragghianti di Lucca, lo studioso ha inoltre annotato "V. Verona S. Zeno" e "not. affinità bolognesi con miniatura Giacomo".

I suggerimenti di Ragghianti non sono raccolti dalla Matalon (1963, pp. 460-461), la quale insiste sul pittore attivo in San Francesco a Lodi. Anche la Dall'Ora (1992, p. 177) ravvisa affinità con la pittura lodigiana, in particolare con il Maestro dei Quattro Elementi, col quale il nostro artista condividerebbe l'intento monumentale e il modellato chiaroscurale che, a un livello qualitativo superiore, indirizzano anche la ricerca del Primo Maestro di Sant'Antonio in Polesine, a Ferrara. Anche Bazzotti (1993c, p. 268) trova affinità col Maestro della tomba Fissiraga.

La Spanio (1997, p. 410) ha suggerito una più precisa direzione di ricerca; la studiosa attribuisce l'affresco al Maestro della Cappella Bonacolsi, la cui fisionomia artistica troverebbe vari punti di contatto col Maestro del Redentore attivo in San Fermo a Verona (ma anche, a mio avviso, col padovano Maestro del Coro Scrovegni). Il confronto con le *Storie di Cristo* della cappella Bonacolsi nel palazzo Acerbi-Cadenazzi, databili verso la metà del secondo decennio, è perfettamente convincente, così come con le altre opere ricondotte al medesimo artista, tra cui le pitture dell'attuale battistero del duomo, che la Spanio gli restituisce, con una cronologia lievemente più tarda. Il pittore si caratterizza per la rotondità dei volti, che trova confronti con il Primo Maestro di Sant'Antonio in Polesine (Spanio 1997, p. 420 nota 64; 1999, p. 40), autore delle *Storie della Passione* nella cappella di destra della chiesa ferrarese. Concordo col rimando alle pitture di Sant'Antonio in Polesine, per quanto mi sembri più appropriato il confronto col Secondo Maestro, autore per esempio della *Dormitio Virginis*, dell'*Assunzione della Vergine* e del *San Paolo*, nei quali riscontro anche un analogo utilizzo di aureole concave. La Spanio (1997, pp. 409-410) ha raccolto per il frescante mantovano un nutrito e compatto catalogo, al quale aggiungo due *Angeli* nella sala capitolare del monastero di Santa Maria del Gradaro in Mantova (L'Occaso 2008c, p. 187 nota 62); ricordo inoltre un frammento di *Crocifissione* passato sul mercato antiquario (Sotheby's, Firenze, 12-15 ottobre 2009, lotto 1417) con un riferimento – proposto da Filippo Todini – al "Maestro della torre della gabbia" di Mantova; lo strappo è ora nella collezione Romano Freddi a San Silvestro di Curtatone. Per completezza di esposizione ricordo l'ipotesi, puramente speculativa, di identificare il Maestro della Cappella Bonacolsi con un Ugolino pittore, famiglio del vescovo di Mantova nel 1323 (L'Occaso 2008e, pp. 192-193). La datazione al quarto decennio proposta da Bazzotti (1993c, p. 268), mi pare troppo avanzata. La nostra opera è databile verso il 1320 o poco dopo, come già suggerito dalla Spanio.

Maestro di Sant'Andrea di Mantova

9. *Madonna col Bambino e san Gregorio di Nazianzio* TAV. IV
1320-1330 ca.
affresco strappato e montato su alveolare – cm 124,9x114,9
inv. generale 11516
Provenienza: Mantova, Sant'Andrea (fino al 1865); Mantova, palazzo Accademico (dal 1865 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: fabbriceria di Sant'Andrea (?).

Bibliografia: Portioli 1868, pp. 113-114 n. CXXXIV.15; Toesca 1912, p. 210 e nota 1; Ozzola 1949, n. 36; Toesca 1951, p. 759; Ozzola 1953, n. 36; Paccagnini 1960, p. 268; Ragghianti 1962, p. 36; Matalon 1963, pp. 460-461; Paccagnini 1973, p. [53]; Bazzotti 1993c, pp. 268 e 294 nota 21; Tamassia 1996, p. 58; Spanio 1997, pp. 406-407; Zanichelli 1997, p. 42; L'Occaso 2002, p. 103; L'Occaso 2004b, pp. 47-48; Gennari 2005, pp. 113-114; L'Occaso 2005, p. 300 nota 398; Argenziano 2006, p. 201; Gennari 2007, pp. 128 e 130.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili) (?); 1969, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1969, pos. 3, Spese per il restauro); 1993, Marcello Castrichini (?).

L'affresco proviene dalla basilica di Sant'Andrea, dipintovi evidentemente ben prima del rifacimento albertiano (1472) e quando la chiesa spettava ai benedettini. Una lettera del primicerio della basilica Carlo Savoia a Carlo d'Arco, del 20 novembre 1865, dà notizia del ritrovamento del murale: "Smovendo questa mattina una vecchia cornice di legno sopra l'altare della 2ª cappellina a sinistra di questa basilica (la quale il nobile signor marchese Strozzi dietro mio eccitamento si è deciso di ristaurare e restituire all'esercizio del culto) si è rinvenuto un dipinto a fresco rappresentante la Madonna col Bimbo ed a sinistra un Santo Vescovo col pallio ed un libro. L'affresco sembra siavi stato traslocato da un altro luogo vedendosi l'indizio del muro col dipinto innestato nel muro della cappella. La maniera sembra a me più giottesca che mantegnesca: ma noti che io sono cieco di tali cose. Comunque, la mi pare una bella cosa, benché in molte parti patita" (ASMn, DPA, b. 208).
Una relazione manoscritta dello stesso Savoia, datata 19 dicembre 1865, conferma che l'affresco viene trovato "dietro l'ancona dell'altare" (ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1863-1866). L'identificazione del santo dottore è avanzata quando il murale, entro il 1866, viene strappato e depositato dalla Fabbriceria di Sant'Andrea al Museo Patrio: secondo Portioli (1868, p. 114) il santo è Gregorio Nazianzeno, per via delle lettere latine "G. N." di cui legge le tracce "sulla sua testa". Sappiamo, ancora da annotazioni di Savoia, che al santo orientale era dedicata "in questa Basilica la Cappellina dell'Annunciata, ora ridotta ad androne di passaggio alla sagristia del Preziosissimo" (Bianchi, Carpeggiani 2006, p. 44 nota 119). La cappella dell'Annunciazione appartiene dal 1375 ca. a Petrozzano del Mignaca e nel 1498 viene intitolata anche a san Gregorio Nazianzeno (L'Occaso 2005, pp. 298 e 300), ma non ne conosco la storia anteriore alla metà del Trecento. È in definitiva possibile che l'affresco sia sopravvissuto alle trasformazioni quattrocentesche del tempio e sia stato collocato alla fine del XV secolo nella cappella dedicata al vescovo di Costantinopoli. In tal caso si tratterebbe di un intervento di "restauro" rinascimentale: un quattrocentesco distacco a massello, evidentemente legato a motivi devozionali; operazioni di questo genere sono scarsamente documentate nel Quattrocento (cfr. Conti 1973, pp. 48-49). Dal Museo Patrio l'affresco è spostato nel 1915 in palazzo Ducale (cfr. Tamassia 1996, p. 58), sua attuale collocazione.
L'affresco rappresenta la Madonna seduta in trono e col Bimbo in grembo; alla sua sinistra è invece il santo vescovo: ritenuto anche sant'Anselmo (Zanichelli 1997, p. 42), è di nuovo legato a Gregorio di Nazianzio – ripescando la proposta di Portioli – solo in anni recenti (L'Occaso 2004b, pp. 47-48). Una discutibile tradizione attesta che le ossa di san Gregorio Nazianzeno sarebbero state portate a Mantova da Matilde di Canossa nel 1082 e riposte in Sant'Andrea (Amadei 1750 [ed. 1954-1957], I, pp. 215-216); rammento inoltre l'omelia *Christus patiens*, attribuita a san Gregorio, importante per il culto e l'agiografia di san Longino a Mantova (Capuzzo 2009, p. 21).
Portioli (1868, p. 114) vede ancora tracce del fondo oro, su cui stagliava la "corona fatta di rose" della Vergine. Un frammento in basso, relativo al bracciolo del trono, è stato mal ricollocato, ruotato in senso orario, col restauro del 1993, quando l'affresco è stato adagiato sull'attuale supporto.
Portioli (1868, pp. 113-114 n. 15) giudica l'affresco più maturo rispetto ai due murali provenienti da San Francesco (cat. 5-6), ma pur sempre del primo Trecento e segnato ancora dalla pittura bizantina; Toesca (1912, p. 210) fondamentalmente concorda, ma in seguito (1951, p. 759) rileva affinità con la pittura dei senesi Lorenzetti. Il suggerimento è accolto da Paccagnini (1960, p. 268), mentre Ragghianti (1962, p. 36) vi legge "caratteri mediati dal tardo Cimabue e dalla pittura toscana del '200"; la Matalon (1963, pp. 460-461) lo ritiene invece di un maestro lombardo della prima metà del XIV secolo. Il nesso toscano è ribadito da Bazzotti (1993c, p. 268), che pone il dipinto vicino alla pittura senese, e dalla Zanichelli (1997, p. 42). Di diverso avviso è la Spanio (1997, pp. 406-407), la quale ritiene che l'autore dell'affresco sia un emiliano, non lontano dal Maestro di Gherardo Bianchi, e che allo stesso autore spettino degli affreschi strappati da San Domenico (cat. 11-12) e, forse, un *San Francesco* nell'omonimo tempio mantovano; la studiosa data il nostro murale al secondo decennio del XIV secolo ma nota anche legami col Maestro dell'Albero della Vita di Bergamo e coi *Profeti* di San Pietro dei Pellegrini a Milano; propone infine di chiamare l'autore "Maestro di Sant'Andrea": un nome che adotto pur segnalando che la Zanichelli nello stesso

1997 lo propone per un miniatore della seconda metà del Trecento.
In seguito ho voluto (L'Occaso 2004b, pp. 47-48) accostare l'affresco ai modi del Maestro della Tomba Fissiraga: un riferimento su cui non insisto. Ancora più recente è la proposta della Gennari (2005, pp. 113-114; 2007, pp. 128 e 130) di associare il nostro strappo ai lacerti di affresco dell'absidiola destra della pieve di Santa Maria a Cavriana, che paiono però di diversa cultura, per quanto anch'essa emiliana.
Il nostro affresco, giudicato dall'estensore dell'inventario generale, nel 1937, "dei primi del 400", è invece databile al 1320 o poco oltre poiché mostra un giottismo di prima generazione. La mancanza di un abate negli anni successivi al 1328 fa inoltre pensare che l'affresco possa essere anteriore a quella data.

Maestro di Sant'Andrea di Mantova, attr. a

10. *Fregio decorativo con due santi domenicani entro losanghe quadrilobe* TAV. V
1330 ca.
affresco strappato e montato su alveolare – cm 174,7x93,8
inv. generale 11513; inv. statale 674
Provenienza: Mantova, San Domenico (fino al 1925); Mantova, palazzo Ducale (dal 1925).
Proprietà: statale (?).

Archivio fotografico storico: Giovetti 1676, 2536.
Bibliografia: Ozzola 1949, n. 35; Ozzola 1953, n. 35; Paccagnini 1960, p. 268; Ragghianti 1962, p. 36; Fiasconaro 1966, p. 29 fig. 17; Bazzotti 1993c, pp. 267-268; Spanio 1997, pp. 406-407; Gennari 2005, pp. 113-114; Gennari 2007, pp. 123, 128 e 130; Pedrazzini 2007, pp. 10 e 22.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1969, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1969, pos. 3, Spese per il restauro); 1993, Marcello Castrichini.

11. *Evangelista in losanga quadriloba*
1330 ca.
affresco strappato e montato su alveolare – cm 70x59,8
inv. generale 11512; inv. statale 677
Provenienza: Mantova, San Domenico (fino al 1925); Mantova, palazzo Ducale (dal 1925).
Proprietà: statale (?).

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 40; Ozzola 1953, n. 40; Paccagnini 1960, p. 268; Ragghianti 1962, p. 36; Bazzotti 1992, p. 67 nota 39; Bazzotti 1993c, p. 267; Spanio 1997, pp. 406-407; Pedrazzini 2007, pp. 10 e 22.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1969, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1969, pos. 3, Spese per il restauro); 1993, Marcello Castrichini.

Non è nota l'esatta data d'ingresso nelle collezioni pubbliche mantovane di questi due murali. Tuttavia va notato che essi non sono attestati dalla documentazione ottocentesca relativa agli affreschi strappati e conservati nel 1895 nel palazzo Accademico (App. 11). È pertanto probabile che lo strappo sia avvenuto solamente nel 1925, allorché viene demolita la chiesa di San Domenico, da cui gli affreschi provengono, come attesta, almeno per il 11512, già l'inventario del 1937, confermato poi da Ozzola (1949, n. 40).
È probabile che i due frammenti ornassero un sottarco e che siano, pertanto, stati spianati al momento dello strappo. In compassi di ascendenza giottesca padovana sono i busti di due santi domenicani, entrambi con un libro nella destra, e quello di un barbuto evangelista, intento a scrivere. Le aureole sono ottenute con incisioni radiali sull'intonaco, quindi dorato.
Plausibile è la proposta di identificare i due santi domenicani rappresentati nei compassi con Domenico di Guzman e Tommaso d'Aquino, per quanto una certezza in proposito non si possa avere. La chiesa di San Domenico viene ricostruita nel secondo Quattrocento e poi ancora nel tardo Settecento, ma gli affreschi provengono evidentemente da un ambiente pertinente a una fase più antica e sopravvissuto alle trasformazioni: probabilmente il campanile, che esiste tuttora ed è pa-

lesemente medievale (cfr. cat. 13).
Inventariati in palazzo Ducale nel 1937 come pitture dei "primi del 400", i due strappi sono certamente opere più antiche, come già rileva Ozzola (1949, nn. 35 e 40; 1953, nn. 35 e 40), che li giudica della scuola di Giotto. Per Paccagnini (1960, p. 268) i dipinti sono databili alla metà del Trecento, mentre Ragghianti (1962, p. 36) vi nota "caratteri mediati dal tardo Cimabue e dalla pittura toscana del '200". Bazzotti (1993c, pp. 267-268) ritiene che i due affreschi siano accostabili al Secondo Maestro della Cappella Bonacolsi, ovvero l'autore del principale impianto decorativo della cappella nel palazzo Acerbi-Cadenazzi.
Recentemente la Spanio ha tentato una sistemazione del materiale pittorico mantovano del Trecento e ha accostato questi affreschi ad altre due opere: la *Madonna col Bambino e san Gregorio Nazianzeno* (cat. 9) e un *San Francesco* affrescato sulla parete destra dell'omonima chiesa. L'affresco cat. 9, che la studiosa data al secondo decennio, anticiperebbe di un ventennio i due strappi in esame, databili quindi agli anni Trenta del secolo (Spanio 1997, pp. 406-407); credo si possa proprio mantenere una datazione al 1330 ca. In queste opere la Spanio vede una "maggior attenzione per i tipi fisionomici dei personaggi" e "formule di origine giottesca pervenutegli probabilmente tramite il filtro della pittura emiliana del tempo", in particolare dello Pseudo-Jacopino.
Se il rimando allo Pseudo-Jacopino può a prima vista non convincere, va detto che gli altri riferimenti proposti, al Secondo Maestro della Cappella Bonacolsi (Bazzotti 1993c, p. 267, Pedrazzini 2007, p. 10) e alle pitture nell'absidiola sinistra della pieve di Cavriana (Gennari 2005, pp. 113-114; Gennari 2007, p. 123), sono meno pertinenti.
Nella decorazione emerge la conoscenza degli affreschi padovani di Giotto, ma le affinità con testi emiliani portano a far scivolare la cronologia al 1330 ca.

ARTISTA LOMBARDO-EMILIANO

12. *Madonna col Bambino, san Giovanni Evangelista e un devoto* TAV. V
1330-1340 ca.
affresco strappato e montato su pannello – cm 130,3x114,8
inv. generale 12508; inv. statale 104188
Provenienza: Mantova, battistero (fino al 1958 ca.); Mantova, Soprintendenza Archeologica (dal 1958 ca. al 1978); Mantova, palazzo Ducale (dal 1978).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Bazzotti 1993c, pp. 270 e 294 nota 21; L'Occaso 2002, p. 103; Gennari 2005, p. 113; L'Occaso 2005, pp. 254 e 254-255 nota 139; Gennari 2007, p. 128.
Restauri documentati: 1969, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1969, pos. 3, Spese per il restauro).

L'affresco proviene dall'area dell'antico battistero urbano (L'Occaso 2005, p. 254), costruito in epoca imprecisata ma medievale e adiacente alla chiesa di Santa Speciosa o San Paolo, che si ritiene sia stata cattedrale di Mantova prima dell'edificazione, in epoca romanica, della chiesa di San Pietro. Si pensava precedentemente che l'affresco fosse giunto in palazzo Ducale assieme a numerosi altri strappi effettuati in occasione dello sventramento del quartiere Bellalancia (Bazzotti 1993c, p. 270) e con questa provenienza l'opera è inventariata presso la Soprintendenza, nel 1993. Il murale è invece stato musealizzato assieme al cat. 1 in occasione della sciagurata demolizione dell'area del battistero, avvenuta nel 1958; depositato inizialmente presso la Soprintendenza Archeologica del nucleo di Mantova, viene consegnato al palazzo Ducale nel 1978 (L'Occaso 2005, pp. 254-255 nota 139).
Le funzioni battesimali passano alla fine del XIV secolo dall'edificio nei pressi dell'antica Santa Speciosa a San Pietro, dove viene costruita dai fratelli Dalle Masegne una cappella adoperata come battistero e dedicata anche a Santa Maria Capodibove. Sembra d'altronde che l'attuale battistero non abbia assunto tale funzione prima della ricostruzione del duomo avvenuta alla metà del XVI secolo; un documento del 7 luglio 1528 attesta che il battistero era ancora nella cappella di Santa Maria (ASDMn, Benefici, b. 5; cfr. L'Occaso 2005, pp. 251-254). L'affresco in esame mostra la Madonna seduta, col Bambino in braccio, su un trono goticheggiante e con accenni di empirica profondità spaziale;

sulla destra è san Giovanni Evangelista, mentre ai suoi piedi appena si intravede un devoto inginocchiato o piuttosto una devota, a giudicare dalla veste e dalla collocazione alla destra della Vergine. Il margine destro dell'affresco pare rifilato, poiché s'intravede il panneggio di un altro santo.
Bazzotti (1993c, p. 270) giudica il nostro affresco di artista lombardo della fine del Trecento; io ho inizialmente optato per una datazione più tarda e per un riferimento stilistico verso il veronese Giovanni Badile (L'Occaso 2002, p. 103; L'Occaso 2005, p. 254), mentre la Gennari (2005, p. 113; 2007, p. 128) – continuando a ritenerlo proveniente da contrada Bellalancia – data implicitamente l'affresco agli inizi del Trecento, accostandolo all'*Annunciazione* affrescata nella pieve di Cavriana. La datazione proposta dalla Gennari è la più corretta tra quelle sinora citate, ma ritengo che non esista alcuna affinità tra il nostro affresco e l'*Annunciazione* di Cavriana, opera più arcaica e di diversa estrazione culturale, avvicinabile al Maestro di Gherardo Bianchi (Spanio 1997, p. 406; L'Occaso 2004b, p. 46).
È possibile che l'antico battistero sia stato quasi abbandonato dopo il trasferimento delle sue funzioni in San Pietro ed è quindi improbabile che vi siano state eseguite decorazioni oltre lo scadere del XIV secolo. Luciano Bellosi suggerisce (com. or.) di datare l'opera tra gli anni Trenta e la metà del Trecento, una cronologia che accolgo, inclinando verso il quarto decennio. Andrea De Marchi (com. or.) nota collegamenti con l'area emiliana e in particolare con la cultura vitalesca.

Artista emiliano

13. *Madonna col Bambino tra san Domenico e altro santo (Luca?)* TAV. V
1340-1350 ca. (?)
affresco strappato e montato su alveolare – cm 122,4x288,9
inv. generale 12507; inv. statale 2041
Provenienza: Mantova, San Domenico (fino al 1967); Mantova, palazzo Ducale (dal 1967).
Proprietà: comunale (?).

Archivio fotografico storico: Sansoni 5737.
Bibliografia: Intra 1916, p. 131 (?); Cottafavi 1921; Paccagnini 1960, p. 268; Matalon 1963, p. 461; Fiasconaro 1966, p. 29 fig. 17; Paccagnini 1969, pp. 127-128; Paccagnini 1973, p. [53]; Bazzotti 1993c, pp. 269-270; Spanio 1997, pp. 407-408; Gennari 2005, pp. 113-114; L'Occaso 2005, p. 261 nota 177; Gennari 2007, pp. 128 e 130; Pedrazzini 2007, pp. 10 e 22.
Restauri documentati: 1967, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1967, pos. 3, Interventi per il restauro); 1995, Marcello Castrichini; 1997, laboratorio della Soprintendenza.

Il ricco complesso di San Domenico in Mantova viene raso al suolo negli anni Venti del XX secolo, lasciando in piedi solamente il campanile, che gode all'epoca di una "fortuna critica" autonoma e superiore al resto della fabbrica. Il corpo principale della chiesa, ricostruito nel 1768 dall'architetto romano Pietro Torelli, è interamente demolito entro il 1925. Già verso il 1880 Intra, incaricato di redigere un elenco dei principali monumenti della città, menziona il campanile di San Domenico isolandolo dal resto del vasto complesso (Intra 1880 [ed. 2003], p. 215). Alla base del campanile "si veggono bellissimi dipinti della fine del Quattrocento", secondo una relazione manoscritta di Intra del 1891 (ASMn, Prefettura, 1-14-3, anno 1892), mentre nel 1916 lo stesso scrive che "In una camera interna di questo campanile si veggono preziosi affreschi, che si credono del Cinquecento, di ottimo pennello" (Intra 1916, p. 131); né posso escludere che stia descrivendo quei "meravigliosi affreschi che adornano al primo piano l'interno della torre e che per molti segni si possono attribuire alla seconda metà del 1300", che Cottafavi nota di lì a breve (Cottafavi 1921). Nel 1967 l'affresco viene strappato dal campanile; la sua posizione all'interno dell'architettura si chiarisce grazie a una anteriore fotografia (1960 ca., conservata nell'archivio della Soprintendenza: tav. CCIII, fig. 3), dalla quale si evince inoltre che la rappresentazione era a figure intere, anche se all'epoca la parte inferiore dell'affresco era quasi del tutto perduta.
Una fotografia Sansoni anteriore allo strappo mostra la presenza di quasi tutta la mano destra della Vergine e del piede sinistro del Bambino; ma la loro mancanza, più che a un errore in fase di strappo, è attribuibile al deperimento del murale.
Nel 1966 il sindaco di Mantova dichiara che la proprietà dell'affresco è comunale, mentre Paccagnini lo

indica prima come comunale e poi come demaniale (ASoMn, esercizio finanziario 1967, pos. 3, Interventi per il restauro).
La datazione dell'affresco è posta alla metà del secolo da Paccagnini (1960, p. 268) e dalla Matalon (1963, p. 461); in seguito Paccagnini (1969, pp. 127-128) ribadisce la stessa collocazione temporale, assieme a un riferimento stilistico a un "pittore post-giottesco" partecipe di una "cultura lombarda, venata di accenti toscani"; nel frattempo l'affresco è stato strappato, per salvarlo da eccessivo deperimento. È probabilmente per un *lapsus calami* che il murale viene inventariato, nel 1973, come opera del "sec. XVI". Successivamente Bazzotti (1993c, p. 270) si occupa dell'opera, spostandone la datazione verso l'ultimo quarto del Trecento e rilevando legami "con la cultura veneta influenzata dall'arte di Tomaso da Modena", mentre la Spanio (1997, pp. 407-408) ne anticipa l'esecuzione al quinto decennio del Trecento e nota piuttosto riferimenti formali al Maestro dell'Albero della Vita e al Maestro di San Biagio a Ravecchia. Del tutto improbabile l'accostamento alle pitture delle due absidiole della pieve di Santa Maria a Cavriana, proposta dalla Gennari (2005, pp. 113-114; 2007, pp. 128 e 130), opere di cultura emiliana di due diversi momenti del XIV secolo. La Pedrazzini (2007, pp. 10 e 22) recentemente propone una datazione al secondo quarto del secolo.
L'affresco presenta un fare emiliano, nelle bocche strette quasi vitalesche; partecipa però a una cultura ancora legata allo Pseudo-Jacopino e, a parere di Andrea De Marchi (com. or.), è accostabile all'autore del dossale di Reggio Emilia (su cui: D. Benati, in *Galleria Antonio Fontanesi* 1998, pp. 53-55 n. 2), anteriore tuttavia all'affresco mantovano.

Artista mantovano (?)

14-19. *Decorazione a losanghe con ornamentazione floreale stilizzata, fregio con mensoloni e paramento di vaio nella fascia inferiore* TAV. VI
1370-1390 ca. (?)
affreschi strappati e montati su pannelli – cm 68x157; 140x135; 323x241,5; 324x284; 284x438; 323x265,5
inv. generale 12799-12804
Provenienza: Mantova, seminario (?) (fino al 1957-1960) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale (?).

Restauri documentati: 1962, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere).

Ignota è purtroppo la provenienza di questi strappi, inventariati solo nel 2008. Annotazioni sulle foto degli affreschi, presso l'archivio della Soprintendenza, li dicono estratti da una abitazione del quartiere Bellalancia nel corso dello sventramento urbano realizzato entro il 1960, ma sono purtroppo notizie prive di riscontro o supporto scientifico. Il materiale proveniente da quegli edifici non risale a prima della metà del Quattrocento (cat. 49-53) e non sembra che in quegli stabili vi fossero affreschi trecenteschi. È altrimenti possibile che siano stati strappati negli stessi anni da un altro edificio e che siano stati, alla pari di altri (cat. 1 e 12), confusi con le pitture del quartiere Bellalancia.
In palazzo Ducale, dove pure Paccagnini attorno al 1960 ha promosso una vasta campagna di strappi, non sembrano rimanere tracce di affreschi analoghi a questi. Neanche nella perizia di restauro (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere) Paccagnini ne indica la provenienza, ma li include nei "frammenti di affreschi rinvenuti in antichi edifici mantovani demoliti"; sembra però accostarli al cat. 12, il che potrebbe indiziare una provenienza dall'area del demolito Seminario, nel quale non è affatto improbabile vi fossero affreschi trecenteschi. Non vi sono dubbi che le pitture rivestissero le pareti interne di un edificio di prestigio: in alto è un cornicione con mensole aggettanti, nell'ampia fascia centrale una decorazione a losanghe e figure geometriche con ornamentazione floreale stilizzata e nella zona inferiore una cortina di vaio. Lo sviluppo verticale di questa decorazione supera i tre metri. Un confronto, tipologico e cronologico, è possibile con le pitture dell'attuale corridoio dell'appartamento di Guastalla, nel palazzo del Capitano.
La presenza di elementi architettonici, i mensoloni, al posto di un fregio vegetale (cfr. cat. 7), induce a datare questi strappi alla seconda metà del Trecento e probabilmente a non prima degli anni Settanta.

ARTISTA LOMBARDO-EMILIANO

20. *Sant'Antonio Abate (?)* TAV. VII
1380-1400 ca.
affresco strappato e montato su alveolare – cm 60x55
inv. generale 11500; inv. statale 678
Provenienza: Mantova, Sant'Antonio Abate (fino al 1871) (?); Mantova, palazzo Accademico (dal 1871 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: PORTIOLI 1871, p. 21; GIROLLA 1920, p. 179 nota 3 (?); OZZOLA 1949, n. 41; OZZOLA 1953, n. 41; PACCAGNINI 1960, p. 268.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1969, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1969, pos. 3, Spese per il restauro); 1993, Marcello Castrichini (?).

L'inventario del 1937 suggerisce per questo pezzo una provenienza da San Domenico e con questa indicazione l'affresco è citato da OZZOLA (1949, n. 41; 1953, n. 41) e PACCAGNINI (1960, p. 268): gli unici studiosi – a quanto mi consta – che ne hanno discusso.
Credo invece che il grazioso per quanto malmesso strappo provenga dalla chiesa di Sant'Antonio. PORTIOLI nel 1871 (p. 21) c'informa che in quella chiesa si trovavano dei frammenti di affreschi, a sua detta della fine del Trecento, "che consistono in tre teste nimbate, ma completamente mutilate e prive delle restanti parti del corpo"; lo stesso autore precisa che "una delle tre teste nimbate" viene salvata attraverso lo strappo nello stesso anno e portata nel Museo Civico (ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1871-1872).
Qui Intra menziona difatti – nell'elenco del 1895 (App. 11, n. 121) – "Una testa di Santo – dalla demolita chiesa di Sant'Antonio" che con ottime probabilità corrisponde al nostro affresco. Nel 1922 (?) lo strappo viene depositato in palazzo Ducale ed è inventariato quindi nel 1937 come opera di "fine 300".
È possibile che vi alluda la GIROLLA (1920, p. 179 nota 3), ricordando "una testa frammentaria di santo, affresco della fine del secolo XIV"; OZZOLA (1949, n. 41; 1953, n. 41) la riferisce alla scuola di Giotto; PACCAGNINI (1960, p. 268) la giudica opera della metà del secolo XIV. Su una copia del catalogo di Ozzola posseduta da Ragghianti (Lucca, Fondazione Ragghianti) si trova un riferimento per questo affresco all'arte di "Bologna?". Considerando che la chiesa di Sant'Antonio è fondata attorno alla metà del Trecento (L'OCCASO 2005, p. 308 nota 438), l'affresco non sarà probabilmente anteriore agli anni Settanta e dovrà essere legato al neo-giottismo di fine secolo.

ARTISTA MANTOVANO

21. *Sant'Antonio Abate* TAV. VII
1392 (?)
affresco strappato e montato su alveolare – cm 122,1x72
inv. generale 11521
Provenienza: Mantova, Sant'Antonio Abate (fino al 1871); Mantova, palazzo Accademico (dal 1871 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: PORTIOLI 1871, pp. 20 e 31; PORTIOLI 1884b, p. 48; OZZOLA 1949, n. 318; OZZOLA 1953, n. 318; PERINA 1961b, p. 261 nota 84; L'OCCASO 2005, p. 344.
Restauri documentati: 1969, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1969, pos. 3, Spese per il restauro); 1993, Marcello Castrichini.

La prima attestazione dell'affresco, per quanto solo di recente riconosciuta (L'OCCASO 2005, p. 344), è in uno scritto di PORTIOLI, il quale nel 1871 (p. 20) afferma che nella chiesa di Sant'Antonio è a "sinistra entrando un S. Antonio del deserto, il protettore e titolare della Chiesa, al naturale. Sotto di esso, e su di una linea sola, vi cor-

reva il nome del divoto che l'aveva fatto pingere, e l'anno in cui era stato fatto"; lo stesso studioso trascrive poi anche questa scritta, oggi perduta come tutta la fascia di contorno dell'affresco: "....TUI.....ARIENTAZO...FECIT..CCCLXXXXII" (Portioli 1871, p. 31). La trascrizione, per quanto probabilmente imprecisa, permette di fornire una datazione al 1392, che non contrasta con i caratteri formali.
La chiesa di Sant'Antonio, edificata nel 1340 o nel 1350 e comunque già esistente almeno nel 1358 (L'Occaso 2005, p. 308 nota 438), viene demolita nel 1872 e sulle sue macerie viene edificato il pubblico macello: alcuni affreschi vengono all'epoca strappati e portati nel Museo Patrio. Probabilmente il nostro ha perso in quella circostanza la scritta sottostante (ma non è impossibile una confusione col cat. 20). Lo stesso Portioli (1884b, p. 48) più tardi c'informa che della chiesa "si salvò un S. Antonio in affresco", ma il dipinto viene successivamente dimenticato, fino a che Ozzola (1949, n. 318; 1953, n. 318), ne recupera la provenienza, ne identifica il soggetto e lo data al XV secolo, come già peraltro suggerito dall'inventario del 1937 ("Metà del 400").
Una breve segnalazione della Perina (1961b, p. 261 nota 84) ne anticipa correttamente la datazione alla fine del XIV secolo. In seguito credo di essere stato il solo a menzionare l'affresco: riconducendolo alla descrizione di Portioli, lo dico proveniente da Sant'Antonio e lo dato di conseguenza al 1392 (L'Occaso 2005, p. 344).

Artista mantovano

22. *Madonna in trono col Bambino* TAV. VII
1400-1420 ca.
affresco strappato e montato su telaio ligneo – cm 92x67
inv. generale 11507
Provenienza: Mantova, San Giovanni del Tempio (fino al 1888) (?); Mantova, palazzo Accademico (dal 1888 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Portioli 1888b; Ozzola 1949, n. 314; Ozzola 1953, n. 314.
Restauri documentati: 1959, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1994-1997, laboratorio della Soprintendenza.

Il pessimo stato di conservazione dell'opera rende precario ogni giudizio in merito e ne ostacola l'identificazione negli inventari delle collezioni pubbliche mantovane. Ritengo tuttavia possibile che l'affresco corrisponda a un'opera descritta da Portioli nel 1888. Vengono in quell'anno scoperti nella chiesa di San Giovanni del Tempio – fondata nel 1391 (Davari 1903, p. 105) – due affreschi medievali, che Portioli (1888b) data al XIII secolo e per i quali invoca il distacco in vista di una successiva musealizzazione. Se questo intervento avviene, riguarda solamente una delle due pitture e, forse, quella che Portioli stima di minore qualità. Egli vede infatti due affreschi raffiguranti la Madonna che allatta il Bambino, già anticamente staccati a massello e inseriti nella muratura. Nella sua descrizione, la prima pittura è "tutta di prospetto", le carni sono di impasto terreo, gli occhi a mandorla, il Bambino è molto bizantineggiante, coperto da un panno bigio e poppa alla tetta destra della Madre, la quale ha la testa coperta da un velo bianco; il secondo affresco è ai suoi occhi più gradevole, il viso della Vergine si piega a sinistra, lì dove il Bambino succhia il latte, la testa di lei è coperta da un "finissimo velo nero" e lascia ricadere alcuni capelli biondi oro (qualche ulteriore annotazione sulle pitture si trova in ASMn, AP, b. 17). Non escludo che l'11507 sia identificabile col primo dei due affreschi e che il secondo non sia invece pervenuto al Museo Patrio.
Il nostro dipinto è inventariato nel 1937 in palazzo Ducale come opera di artista locale dei primi del XVI secolo (forse per un *lapsus calami*), ma è palesemente anteriore, seppure non del XIII, come Portioli (1888b) suggeriva; Ozzola (1949, n. 314; 1953, n. 314) lo colloca nel XV secolo. Il trono poligonale in empirico scorcio e il sinuoso panneggiare inducono a datare l'opera ai primi del Quattrocento.

ARTISTA MANTOVANO

23. *Madonna col Bambino* TAV. VII
1400-1420 ca.
affresco strappato e montato su telaio – cm 80,2x80,2
inv. generale 11510
Provenienza: Mantova, Sant'Antonio Abate (fino al 1871) (?); Mantova, palazzo Accademico (dal 1888 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: OZZOLA 1949, n. 316; OZZOLA 1953, n. 316.
Restauri documentati: 1959, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1995-1997, laboratorio della Soprintendenza

È ignota la provenienza dell'affresco che, in via del tutto ipotetica, si potrebbe identificare con "Una Madonna con iscrizione gotica – dalla demolita chiesa di Sant'Antonio", descritta da Intra nel 1895 nei locali del palazzo Accademico (App. 11, n. 120). Manca però qualsiasi traccia di una scritta a suffragare la proposta. Il dipinto sembrerebbe giunto come deposito comunale in palazzo Ducale; come tale è indicato nell'elenco steso da Attalo Poldi (cfr. TAMASSIA 1996, p. 101). Qui è inventariato nel 1937 come opera di artista locale dei primi del '500, forse per un banale refuso. Al XV secolo è invece ricondotto da OZZOLA (1949, n. 316; 1953, n. 316), che lo giudica opera di artista mantovano. L'affresco è in uno stato larvale e pertanto preferisco astenermi da ogni giudizio in merito; mi sembra tuttavia che lo si possa datare al principio del XV secolo.
L'opera deve in origine essere stata non priva di una certa eleganza: la veste della Madonna è realizzata con una base rosso scura sulla quale il blu è steso a secco. L'immagine – clipeata e forse parte in origine di un più vasto insieme – mostra la Madre e il Figlio teneramente accostati: entrambi guardano verso l'osservatore e forse il Bambino con la destra carezza il volto della madre.

ARTISTA MANTOVANO

24. *Santo vescovo* TAV. IX
1400-1430 ca.
affresco strappato – cm 80x75
inv. generale 11504
Provenienza: Mantova, Sant'Antonio Abate (fino al 1871) (?); Mantova, palazzo Accademico (dal 1888 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: PORTIOLI 1871, pp. 20-21; OZZOLA 1949, n. 312; OZZOLA 1953, n. 312; PERINA 1961b, p. 261 nota 84; GENNARI 2005, p. 114; GENNARI 2007, p. 130.
Restauri documentati: 1871, Pacifico Andreani (ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1871-1872); 1959, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1969, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1969, pos. 3, Spese per il restauro).

L'affresco, come già correttamente avverte OZZOLA (1949, n. 312), proviene dalla chiesa di Sant'Antonio Abate, demolita nel 1872. Lì si trovava sulla parete *a cornu Evangelii* (PORTIOLI 1871, pp. 20-21) e viene strappato nel 1871 da Pacifico Andreani. Collocato nel palazzo Accademico, è indicato come "santo vescovo" nell'elenco redatto da Intra nel 1895 (App. 11, n. 118) e viene depositato in palazzo Ducale forse nel 1922. Qui è inventariato nel 1937 come "Santo Vescovo (Agostino?) in atto di benedizione", ma difficilmente rappresenta il Dottore della Chiesa e pertanto l'iconografia rimane incerta. Con un intervento di restauro piuttosto recente, ma non documentato, è stata rimossa ed eliminata una fascia di contorno in alto, testimoniata da una foto d'archivio, che presentava un semplice motivo geometrico.
Per PORTIOLI (1871, pp. 20-21) l'opera è databile alla fine del XIV secolo, mentre l'inventario del palazzo Ducale propone una datazione lievemente più tarda: ai

"Primi del '400". Per Ozzola (1949, n. 312; 1953, n. 312) l'opera cade già nel XV secolo, mentre la Perina (1961b, p. 261 nota 84) ne retrocede la datazione alla fine del XIV secolo. La Gennari (2005, p. 114; 2007, p. 130) propone un accostamento stilistico, che non condivido, con i frammentari affreschi dell'absidiola destra nella pieve di Cavriana, databili a mio avviso entro la metà del Trecento e confrontabili col *Crocifisso* "emiliano" di San Francesco a Brescia (L'Occaso 2004b, p. 46).
L'11504 cade invece, con ogni probabilità, già al principio del XV secolo. Intorno al collo del santo il panneggio si piega con un andamento sinusoidale che rimanda alla cultura tardogotica, cui questo modesto affresco partecipa. Esso potrebbe senz'altro spettare a un artista locale, orientato stilisticamente verso l'area emiliano-ferrarese, la stessa a cui fanno riferimento due tavolette a fondo oro del Museo Diocesano di Mantova (inv. 30 e 31) e la *Crocifissione* tardogotica ora nella cappella di San Bernardino in San Francesco, per quanto di mani differenti.

ARTISTA CREMONESE

25. *Madonna del latte* TAV. VIII
1410-1420 ca.
affresco strappato – cm 99,8x79,9
inv. generale 11515
Provenienza: Mantova, casa Fiera (fino al 1852); Mantova, palazzo Accademico (dal 1852 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Cini 455304; Giovetti 182.
Bibliografia: d'Arco 1853, pp. 15-16 n. 3; Venturi 1901-1940, VII/1 (1911), p. 288; Toesca 1912, p. 410; von Mandach 1913, pp. 252 fig. 7 e 253; Girolla 1920, p. 179; Van Marle 1926, p. 188; Ozzola 1946, p. 8 n. 20; Ozzola 1949, n. 33; Ozzola 1949b, p. 80; Puerari 1951, p. 37; Ozzola 1953, n. 33; Magagnato 1958, p. 51 n. 54; Marani 1960, p. 24; Perina 1961b, p. 248; Ragghianti 1962, p. 37; Mazzini 1965, pp. 422-423; Puerari 1971, pp. 146-147; Paccagnini 1972b, p. 42 n. 23; Ragghianti 1972 [1987], p. 41; Paccagnini 1973, p. [23]; Berzaghi 1992, p. 82; Pesaro 1992, p. 51; Bazzotti 1993b, p. 244 note 17-18; Agosti 1995, p. 80 nota 85; Bazzotti 2001, pp. 109 e 111 nota 17; G. Voltini, in *Devozione e carità* 2001, p. 196; L'Occaso 2002, p. 103; Agosti 2005c, p. 258; De Marchi 2009, p. 3; Gheroldi 2009, p. 53; Monciatti 2009, p. 82 nota 41.
Esposizioni: Verona 1958, n. 54; Mantova 1972, n. 23.
Restauri documentati: 1852, Pietro Dovati (ASMn, DPA, b. 209, 28 marzo 1852; ASCMn, tit. X-3-4, 1830-1853, fasc. 1852); 1946, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte); 1949, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1948/1949, pos. 3, Restauro di opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1994, Marcello Castrichini (?) (cfr. L. Bottura, scheda OA del 1997).

L'affresco proviene dalla casa che nel primo Cinquecento fu del medico e umanista Battista Fiera, come attesta la documentazione relativa al suo strappo e al trasporto nel Museo Patrio, nel 1852 (d'Arco 1853, pp. 15-16 n. 3). Per lungo tempo si è creduto che questo dipinto provenisse dalla chiesa della Madonna del Popolo (confondendolo col cat. 96), nonostante la Girolla (1920, p. 179) l'avesse già correttamente identificato con quello di casa Fiera; solo un intervento di Bazzotti (1993b, p. 244) ha fatto definitivamente chiarezza. D'Arco vede l'opera nella casa allora dei Tognini, e in una relazione del 1852 scrive che "fu ritocca posteriormente, ridipintone il campo e qua e là punzecchiata", precisando anche che il dipinto "è riposto entro un nicchio in una stanza al piano superiore" (ASCMn, tit. X-3-4, 1830-1853, fasc. 1852). Ne viene deciso il distacco, affidato al capomastro Pietro Dovati. Trasferito nel Museo Patrio, l'affresco è poi depositato in palazzo Ducale, parrebbe nel 1915. Lo Schivenoglia poco dopo la metà del Quattrocento scrive: "Bartolamè de la Fera, merchadante di lana: la soa stancia si è tra el ponto de San Jacopo e San Francesco" (Lazzarini 1994, p. 165); la casa è quindi forse già dei Fiera quando l'affresco viene eseguito.
Credo che l'immagine vada idealmente integrata con un fondo blu, steso sopra il morellone tuttora conservato. Il Bambino è vestito inconsuetamente di verde, la Vergine invece d'un manto bianco – che pare non sia stato completato con altri colori – con risvolti di pelliccia nelle maniche; il colletto è lavorato sull'intonaco forse per accogliere una foglia metallica. La veste bianca della Madonna compare, nella pittura di questo periodo, soprattutto nell'arte nederlandese, mentre in quella italiana è adoperata per l'iconografia dell'Inco-

ronazione, per la *Mulier amicta sole* (ma col manto trapunto di decori dorati), con riferimenti alla visione di santa Brigida o in altri casi dei quali non colgo il denominatore comune: ricordo a esempio la *Virgo lactans* di Pietro di Giovanni Lianori della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 307), la tavola di Michele di Matteo, del 1469, nella stessa raccolta (inv. 248) e la tavoletta del Pisanello a Londra (inv. NG 776); tra i murali ricordo (ma con beneficio d'inventario) la pittura nella sagrestia di Santa Maria del Popolo a Roma e la più tarda (1482) *Madonna del Pilastro* nel duomo mantovano.

Il nostro dipinto è segnalato da Adolfo Venturi (1901-1940, VII/1 (1911), p. 288) come spia della diffusione dei modi degli Zavattari; quindi Toesca (1912, p. 410) ne loda le "tinte tenui" e la "soavità di modellato" tipiche di un pittore lombardo della fine del Trecento o degli inizi del Quattrocento: egli accosta conseguentemente il dipinto mantovano a vari nomi tra cui Pietro da Pavia. Secondo Von Mandach (1913, p. 253), invece, l'affresco mostrerebbe analogie con un foglio del Louvre (Département des Arts graphiques, inv. 2590) allora riferito a Pisanello o a Jacopo Bellini e oggi concordemente al primo; questa constatazione induce Von Mandach a posticipare la datazione dell'affresco mantovano a "l'époque des Zavattari".

L'appartenenza alla *koiné* lombarda è confermata da Van Marle (1926, p. 188). Inventariato in palazzo Ducale nel 1937 come "Maniera del Zavattari", l'affresco è attribuito da Ozzola prima (1946, p. 8 n. 20) a Michele Giambono, poi (1949, n. 33; 1953, n. 33) al Pisanello. Ozzola (1949, p. 80) suggerisce persino che esso sia un frammento superstite dalle decorazioni realizzate da Pisanello in palazzo Ducale; anche Paccagnini (1972b, p. 42 n. 23) ritiene che il murale provenga dal Ducale. Puerari (1951, p. 37) avanza il nome degli Zavattari ma anche un accostamento – ben più pertinente – a una *Madonna col Bambino e santa martire* della Pinacoteca di Cremona (inv. 19); in seguito Magagnato (1958, p. 51 n. 54) insiste sulla Lombardia di primo Quattrocento, su cui concorda anche la Perina (1961b, p. 248). Isolato è il parere di Ragghianti (1962, p. 37), per il quale l'affresco "è di un pittore gotico emiliano vicino a quello dell'affresco in S. Romano a Ferrara, e di Vignola". Per Mazzini (1965, pp. 422-423) invece si può stabilire un rapporto con le Madonne dipinte sui piloni della chiesa di San Francesco a Lodi, o meglio "con gli affreschi cremonesi assegnati ad Antonino de Ferrari", con una datazione al 1420 ca. Su una connessione cremonese insiste Puerari (1971, pp. 146-147), ravvisando forti analogie tra il nostro affresco e una *Madonna del latte* realizzata sopra l'altare di Sant'Eusebio nel duomo di Cremona; Ragghianti (1972 [1987], p. 41) invece ribadisce un ipotetico carattere ferrarese del dipinto, mentre Paccagnini (1972b, p. 42 n. 23), che lo data al 1400 ca., lo lega a opere analoghe di Lodi e Piacenza. De Marchi (2009, p. 3) e Gheroldi (2009, p. 53) ritengono che allo stesso artista spettino, pochi anni dopo, gli affreschi profani recentemente ritrovati in via Marangoni n. 22 (a pochi passi dalla casa Fiera); le indubbie affinità tra le due opere forse non si spingono fino all'identità di mano.

Concordo con Puerari nel ritenere che la *Madonna col Bambino* "Fiera" debba essere posta vicino a opere cremonesi dei primi del Quattrocento. Il volto della Vergine ha lo stesso nitore e la stessa grazia di quello dell'affresco già in San Giovanni Nuovo e ora nella Pinacoteca Ala Ponzone di Cremona (inv. 19), proposto a Giovanni Bembo (P. Castellini, in *Pinacoteca Ala Ponzone* 2004, pp. 126-128 n. 29). Questo dipinto ha meno eleganza di quello mantovano e occorre inoltre ricordare che non si conoscono opere sicure del pittore. La Gnaccolini (2001, pp. 46-48) ha proposto di isolare un nucleo di opere bresciane che potrebbero spettare a Giovanni Bembo: un affresco strappato dalla chiesa di Santa Caterina e oggi conservato nella pinacoteca Tosio-Martinengo (inv. 1108), un secondo affresco strappato, conservato nella locale chiesa di San Francesco, e ancora due strappi – una *Madonna del latte con sant'Antonio abate* e un *San Benedetto* – del Museo di Santa Giulia (invv. 27 e 28). Tra gli affreschi bresciani e la pittura mantovana vi sono affinità, forse un po' generiche e comunque non sufficienti all'ampliamento del gruppo.

La prima attestazione di Giovanni Bembo è proprio a Mantova, nel 1412 (L'Occaso 2005, p. 97), ma anche il cremonese Zanino Corradi vi è documentato, come pittore di corte, tra il 1417 e il 1443 (L'Occaso 2005, pp. 157-160). La maggior delicatezza dell'immagine, le pieghe più lunghe e tese e la resa degli incarnati pongono il nostro affresco a monte di quello cremonese e suggeriscono un ulteriore confronto con opere quali l'ancona Barbavara (Raleigh, North Carolina Museum). Credo che il cat. 25 sia databile al secondo decennio del secolo: i panneggi "sfogliati" e il tratto di contorno così leggero implicano una cronologia anteriore alla presenza a Mantova del Pisanello, la cui arte non ha qui alcun riflesso.

Antonio Pisano, detto il Pisanello, ambito di

26-27. *Fregio ornamentale a calendule e scudi con emblemi gonzagheschi* TAV. IX
1425 ca.
affreschi strappati e montati su pannelli – cm 157x342; 157x300
inv. statale 2042, 2043
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 96.
Bibliografia: Gerola 1918b, pp. 101-106; Girolla 1920, p. 178; Marani 1961, p. 20; Perina 1961b, p. 255; Paccagnini 1969b, p. 18; Paccagnini 1972b, p. 21 nn. 5-6; Woods-Marsden 1985, p. 405; Woods-Marsden 1988, p. 56; G. Suitner, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 15-16 e 219; Berzaghi 1992, p. 36; De Marchi 1992, p. 100; Bazzotti 1993b, p. 278; De Marchi 1993, p. 295; Zuccoli 1999, p. 81; L'Occaso 2005, p. 338; G. Rodella, in L'Occaso, Rodella 2006, p. 35 nota 70.
Esposizioni: Mantova 1972, nn. 5-6.

Gli affreschi vengono sottoposti allo strappo a una data incerta ma anteriore al 1972; si trovano in origine nell'appartamento di Santa Croce in Corte Vecchia, nel palazzo Ducale (parte degli stessi affreschi rimane tuttora in sito), e qui vengono notati per la prima volta da Gerola nel 1918. Lo studioso si sofferma sull'iconografia e in particolare sull'araldica, che lo portano a datare le pitture anteriormente al 1433, poiché lo stemma gonzaghesco dipintovi è privo delle aquile imperiali adottate in quell'anno. Gerola suggerisce anche una datazione successiva al 1394, per la presenza, invece, del leone di Boemia, e possibilmente *post* 1407, in quanto il cane alano che compare in uno degli stemmi dovrebbe essere stato adottato da Gian Francesco Gonzaga (1407-1444).
Le pitture mostrano una teoria di bifore, aventi uno scudo al loro interno, e di balconate esapartite intorno alle quali si avvinghiano dei fiori con "foglie fiammeggianti, motivo che sarà ripreso dal Pisanello in alcuni disegni per formelle decorative dell'ultimo periodo" (Paccagnini 1972b, p. 21 nn. 5-6). Gli scudi dispiegano un campionario di imprese araldiche gonzaghesche, mentre i fiori sono stati variamente identificati, ma potrebbero essere calendule (si veda Bertelli 2005b, pp. 19-20 nota 8).
Citati come esempi delle decorazioni tardogotiche presenti in palazzo Ducale (Girolla 1920, p. 178), gli affreschi sono menzionati anche da Paccagnini (1972b, p. 21), il quale ne sottolinea la raffinatezza esecutiva. Vengono giudicati per la prima volta "di stretta osservanza pisanelliana" dalla Suitner (in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 15-16 e 219), che giustamente li data a non prima del secondo decennio del Quattrocento, li riconduce "all'ambiente veneto, veneziano in particolare" e li pone in relazione con gli studi pisanelliani di particolari architettonici (Louvre, Département des Arts graphiques, invv. 2276r-v, 2277, 2318r, 2533, 2538 e RF 519r). Il legame con Pisanello è sottolineato da De Marchi (1992, p. 100; 1993, p. 295), il quale ritiene che gli affreschi mantovani mostrino il diffondersi della cultura proposta da Gentile da Fabriano nel suo periodo bresciano, ma in chiave più astratta e ornamentale; i murali potrebbero essere stati realizzati nel terzo decennio del secolo su disegno del Pisanello, attivo dal 1422 per la corte di Mantova e già allievo, a Venezia, del maestro marchigiano.
La datazione dei nostri affreschi – che la Woods-Marsden (1988, p. 56) ritiene dei primi anni del governo di Gian Francesco e Zuccoli (1999, p. 81) della seconda metà del XV secolo – può essere precisata al 1425 ca. (L'Occaso 2005, p. 338). Nel 1421-1425 viene realizzata un'importante campagna di lavori che porta alla costruzione dell'appartamento detto di Santa Croce, abitato all'epoca da Paola Malatesta – moglie di Gian Francesco Gonzaga – e occupato circa un secolo dopo da Isabella d'Este. Questa cronologia non contraddice un eventuale progetto grafico del Pisanello. Impossibile invece ravvisare direttamente la sua mano nelle pitture, che spettano a un abile ma anonimo artista.

Antonio Pisano, detto il Pisanello
Verona? 1395 ca. – Napoli 1455

28. *Paesaggio fantastico con cavalieri* TAVV. X-XV
1432-1433 (?)
sinopia strappata e applicata su pannello – cm 395x467
inv. statale 2078
Iscrizioni: "VIII [Meldo | Mandi]ns · li · envoissiez ·", "V Maliez · de · l'espine ·", "IIIJ [Sar]droc · [li blans]", "IIJ Arfassart · li · gros ·", "IJ [Cabil]llor · as · dures · mains ·"

Esposizioni: Mantova 1972, n. 36.

29. *Paesaggio fantastico con cavalieri*
1432-1433 (?)
sinopia strappata e applicata su pannello – cm 467x1570
inv. statale 2079

Esposizioni: Mantova 1972, n. 37.

30. *La figlia del re Brangoire e altre dame assistono al torneo dei cavalieri da un baldacchino*
1437-1439 ca. (?)
affresco strappato e applicato su pannello – cm 200x421
inv. statale 2080

Esposizioni: Mantova 1972, n. 38 (ma cm 435x421); Parigi 1996, n. 48.

31. *Torneo di cavalieri alla corte del re Brangoire*
1437-1439 ca. (?)
affresco strappato e applicato su pannello – cm 435x960
inv. statale 2081

Esposizioni: Mantova 1972, n. 38.

32. *Paesaggio*
1437-1439 ca. (?)
affresco strappato e applicato su pannello – cm 435x375
inv. statale 2082

Esposizioni: Mantova 1972, n. 40.

33. *Torneo di cavalieri alla corte del re Brangoire*
1437-1439 ca. (?)
sinopia strappata e applicata su pannello – cm 508x960
inv. statale 2083

Esposizioni: Mantova 1972, n. 41.

34. *Tracce di sinopia rossa*
35. *Cavalieri*
1432-1433 (?)
sinopia strappata e applicata su pannello – cm 177,2x160,7; 225x165
inv. statale 2084-2085

36. *Fregio con imprese*
37. *Fregio con imprese*
38. *Fregio con imprese*
1437-1439 ca. (?)
affresco strappato (secondo strappo), su alveolare il 2088 – cm 80,7x111,9; 81x79,9; 83,3x230,6
inv. statale 2086-2088

Esposizioni: il 2087 in Londra 1981-1982, n. 9; il 2088 in Arezzo 2007, n. 45.

39. *Muro con tracce di sinopia rossa*
40. *Cavalieri*
41. *Dame al baldacchino*
42. *Muro con tracce di sinopia nera*
1432-1439 ca. (?)
sinopie strappate e montate su pannelli – cm 136,5x230,8; 145,3x155,3; 90,6x50,3; 113x163
inv. statale 2089-2092

Esposizioni: il 2091 in Arezzo 2007, n. 44.

43. *Leonessa*
44. *Cavalieri (sinopia, con incisioni)*
45. *Secondo strappo del "boschetto"*
46. *Secondo strappo del "Torneo"*
47. *Secondo strappo di "sella e cavallo bianco"*
48. *Intonaco con tracce di sinopia rossa*
1437-1439 ca. (?)
decorazioni murali strappate e applicate su pannelli – cm 99,7x102,8; 58,7x77,7; 160,3x219; 216,9x269,1; 120,5x194; 126x112
inv. statale 2093-2098

Esposizioni: il 2093 in Mantova 1979, n. 22.

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia essenziale: Paccagnini 1968; Paccagnini 1969, pp. 29-42; Paccagnini 1969b; Bertolucci Pizzorusso 1972; Chiarelli 1972, p. 100 n. 112; Paccagnini 1972; Paccagnini 1972c; Degenhart 1973; Zanoli 1973; Toesca 1974; Toesca 1974b; Toesca 1977; Brandi 1980, pp. 206-209; Toesca 1981; Woods-Marsden 1985; Bellù 1987, pp. 128-129; Woods-Marsden 1987; Boskovits 1988, pp. 18-21; Woods-Marsden 1988; M. Gregori, in *Pittura a Mantova* 1989, p. X; G. Suitner, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 12-13 e 214-215; Conti 1990, p. 46; Bellosi 1992; De Marchi 1992, pp. 83-84, 206 e 213; Bazzotti 1993b, pp. 246-252; Cicinelli 1995; Cordellier 1995, *ad indicem*; Castrichini 1996; T. Franco, in *Pisanello* 1996b, pp. 60-71 n. 4 (con ampia bibliografia); E. Mœnch, in *Pisanello* 1996, pp. 95-98 n. 48 (con ampia bibliografia); Puppi 1996; Ventura 1996; Ventura 1996b; Meneghetti 1999, p. 81; Algeri 2003; Malacarne 2004-2008, II (2005), pp. 76 e sgg.; Benati 2007, p. 82; M.T. Ferrarini, in *Piero della Francesca* 2007, pp. 214-215 nn. 44-45; Ventura 2008.
Restauri documentati: 1964, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1963/1964, pos. 3, Restauro di opere d'arte) ("demolizione degli intonaci che ricoprivano le decorazioni, la pulitura delle decorazioni rinvenute e il consolidamento delle parti pericolanti dell'intonaco e del colore delle decorazioni del XV secolo (superficie mq. 135) per lo scoprimento di frammenti di affreschi e di sinopie del sec. XV"); 1967, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1967, pos. 3, Interventi per il restauro) ("Applicazione sul retro degli affreschi di un doppio strato di tela, rovesciamento degli affreschi, asportazione del velo di protezione e di ogni altra materia estranea sovrapposta alla superficie pittorica, intonazione delle parti mancanti, riporto delle decorazioni su supporti speciali parchettati"); 1968, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1968, pos. 3, Spese per il restauro) ("scoprimento, rimozione e restauro delle seguenti sinopie e frammenti di affreschi": sinopia della battaglia, tre frammenti di sinopie con cavalieri in armatura e due con motivo decorativo); 1977, Assirto Coffani (sette "secondi strappi", anno finanziario 1977, Restauro opere d'arte: "Riporto su nuovo telaio in alluminio anodizzato"); 1994, Marcello Castrichini; 1995, laboratorio della Soprintendenza (il 2091).

Dalla loro clamorosa scoperta, avvenuta per merito di Giovanni Paccagnini negli anni Sessanta – entro il 1966, ma la prima segnalazione pubblica è del 1968 (Paccagnini 1968) – i murali del Pisanello si sono imposti come uno dei principali testi figurativi del primo Quattrocento italiano. L'esistenza di una "sala del Pisanelo" nel palazzo poi detto "Ducale" è attestata già da un documento del 1471 (Cordellier 1995, pp. 176-177 n. 82), che però non offre ragguagli sulla ubicazione dell'ambiente; si viene a sapere tuttavia che Nicolò d'Este vi aveva stanza con "la famiglia sua".
Paccagnini ha dovuto sondare le pareti di numerosi ambienti della Corte Vecchia prima di trovare le tracce del ciclo tardogotico. Nessuna traccia della decorazione del Pisanello era visibile prima delle puliture, dei descialbi e degli strappi da lui operati (Paccagnini 1972, pp. 11-12), mentre le pitture "geometriche" tuttora visibili sui lati corti della sala – e databili alla fine del XIV secolo – erano state già segnalate, nel sottotetto, da Pacchioni (1921, p. 17). L'abbassamento del soffitto e del pavimento hanno alterato la struttura della sala, rimasta tuttavia della sua originale ampiezza. È nel 1595, se non già prima, che le pitture del Pisanello vengono coperte da una decorazione a finto marmo, di cui rimangono tenui tracce in sito e in alcuni strappi (cat. 276-279). L'ambiente nel XVI secolo muta aspetto e

funzione, prendendo il nome, sotto Guglielmo, di sala "degli Arcieri" (Berzaghi 2003, p. 246); il pavimento viene abbassato di oltre un metro rispetto alla quota originale. Un'ulteriore importante trasformazione della sala si data al 1701, quando le pareti vengono coperte da un nuovo strato d'intonaco, dipinto con un fregio corrente di ritratti dei Gonzaga, da Luigi a Ferdinando Carlo (cat. 467-486); è in questa fase che il soffitto viene abbassato di circa un metro e mezzo. Anche questo assetto subisce nuove manomissioni nel 1808, quando i murali barocchi appena citati vengono in parte trasformati in chiave neoclassica.

Paccagnini ordina a partire dal 1964 la totale rimozione delle superfici sovrapposte allo strato pittorico quattrocentesco, riportandolo così alla luce. Anche le pitture del Pisanello vengono però strappate – con dei rulli che si conservano tuttora nei depositi del Palazzo – e dopo di esse anche le sinopie sottostanti. Tutta la decorazione tardogotica è infatti oggi applicata su pannelli e nulla di essa rimane adeso alla muratura. I pannelli stessi, a lungo collocati in più locali della Corte Vecchia, attorno alla sala del Pisanello, vengono nel 1988-1992 posizionati sulle pareti della sala stessa, con l'eccezione della sinopia del *Torneo*, stabilmente nella sala dei Papi, e di altri frammenti erratici (Soggia 1995). L'artista non ha mai portato a compimento il lavoro, pensato con un'ampiezza straordinaria: a uno stadio finito ci rimane solamente la parete del *Torneo*, mentre le peregrinazioni dei cavalieri della Tavola Rotonda alla ricerca del Sacro Graal, narrate su altre due pareti della sala (tre sole recano ancora le decorazioni tardogotiche), sono realizzate col solo disegno a sinopia rossa, di raffinata e finita esecuzione eppure destinato a essere coperto con uno strato d'intonaco dipinto, mai più compiuto. Per l'esattezza il ciclo, già correttamente legato alle gesta arturiane da Paccagnini (1972c, pp. 45-75), che individua anche la maggior parte degli episodi e dei personaggi rappresentati, è stato più precisamente interpretato come una narrazione delle imprese dei dodici pari del re Brangoire, secondo il testo del *Lancelot en prose* (col quale vi è anche esatta corrispondenza nella "numerazione" dei cavalieri, quale appare nelle frammentarie scritte superstiti), e in particolare dell'eroe Bohort (Bertolucci Pizzorusso 1972). Tra i numerosi romanzi francesi conservati a Mantova nel primo Quattrocento e attestati in un inventario del 1407, troviamo anche una *Infantia Lanzalotti* corrispondente al *Lancelot* (Braghirolli, Mayer, Paris 1880, p. 510 n. 32).

Bohort giunge nel castello del re Brangoire, prende parte nel Château de la Marche a un torneo che vince e si impegna quindi, assieme ad altri dodici cavalieri, in una *queste*. Nella *inchiesta* di Bohort si vuole anche vedere "il mistico simbolismo del romanzo dedicato alla ricerca del Graal" (Paccagnini 1972, p 63): un'interpretazione che lascia perplessa la Bertolucci Pizzorusso (1972, p. 48), ma che rimane cara a buona parte della critica, lieta di intravedere un legame, per quanto trasfigurato in chiave epico-cavalleresca, con la devozione mantovana verso il Sangue di Cristo. La Algeri (2003, p. 70) nota che il principio della narrazione è perfettamente in asse con l'ingresso principale della sala; questo – come precedentemente suggerivo (L'Occaso 2003, pp. 159-160) – non coincide con l'apertura posta sul lato delle finestre e quasi adiacente al corpo del palazzo del Capitano; credo infatti che si accedesse alla sala salendo una scala lapidea, di cui esistono ancora interessanti vestigia, attraverso una porta aperta sotto la raffigurazione del baldacchino con le dame (il che potrebbe implicare un parallelo con la narrazione del *Lancelot en prose*: Bohort prima di gareggiare nel torneo si ferma sotto il baldacchino della figlia del re Brangoire). Meneghetti (1999, p. 81) ritiene che il ciclo mantovano presenti una forma di rappresentazione simultanea, come negli arazzi, e non esattamente da sinistra a destra o viceversa; l'Algeri (2003, p. 70) sostiene invece che le pitture mantovane si sviluppino in senso antiorario, secondo un ordine di lettura inconsueto ma attestato anche nel ciclo cavalleresco di Frugarolo, ora nel Museo Civico di Alessandria, e nei più antichi affreschi arturiani di Rodengo (Bolzano) (Meneghetti 1999, pp. 75-76 e 84 nota 4).

Il legame dei Gonzaga col mondo cavalleresco e la letteratura cortese è stato ampiamente indagato: l'inventario dei beni di Francesco I Gonzaga, del 1407, cita ben 67 libri "in lingua francigena", tra i quali poteva esserci la fonte letteraria del ciclo del Pisanello. Lo stesso documento attesta la presenza di una "camera di Ercole e dei Paladini" (ASMn, AG, b. 329, c. 24r: "camera Erculey et paladinorum"), che doveva costituire una sorta di precedente per il ciclo pisanelliano, così come vi è citata l'esistenza di una "camara Lanzaloti" che, se non è la stessa, doveva comunque essere decorata con soggetti simili. Ancora nel 1542-1543 i Gonzaga ostentavano, tra i cimeli e le collezioni di famiglia, le armi, le vesti e un corno che si ritenevano appartenuti a Oggieri il Danese, uno dei paladini di Carlo Magno (Scalini 2002, p. 372). Un'ulteriore curiosa associazione dei Gonzaga con la *chanson de geste* si ha nell'ambito della rifioritura del genere avvenuta tra Quattro e Cinquecento in terra di Spagna: in alcuni *romances* di problematica datazione troviamo, con evidente anacronismo, il "Marques de Mantua" agire nella trama delle imprese di Baldovino, paladino dell'epoca

di Carlo Magno. Un'eco letteraria permane persino nell'opera di Miguel de Cervantes Saavedra e di Lope de Vega (L'Occaso 2010d, p. 162).
La decorazione della sala di Corte Vecchia presenta una complessa tecnica esecutiva: lo strato più antico corrisponde alla cosidetta sinopia rossa, che in verità è un rifinito disegno a terra rossa, realizzato su un intonaco piuttosto levigato e destinato quindi a rimanere a vista, come per primo ha notato Boskovits (1988, p. 20). La rappresentazione siffatta è completata da alcune scritte a terra bruna o a carbone, anch'esse particolarmente eleganti e studiate, sotto l'aspetto paleografico, dalla Bellù (1987, p. 130), che ne ha messo in risalto la forte vicinanza alla grafia di uno degli scrittori del *Liber expensarum* di corte del 1442. Si tratta quindi di una decorazione a tratto rosso e nero, sufficientemente elaborata da rimanere a vista e non di un semplice disegno preparatorio. Ricordo che con simili "monocromi" sono dipinte da Giovanni di Cristoforo Ghini e Francesco d'Andrea, nel palazzo Pubblico di Siena, le battaglie dei senesi, e ritengo inoltre che non sia del tutto fuori luogo ricordare i cicli mitologici, di ben inferiore tenuta qualitativa, della villa di Bellagio presso Firenze (Gabriele 1996).
Pisanello ha rimesso mano alle pitture del salone gonzaghesco in una seconda fase, sulla parete del *Torneo*, laddove ha impostato una sinopia nel vero senso del termine, a terra rossa e nera, e l'ha quindi coperta con uno strato d'intonaco sul quale ha steso i colori – in parte a fresco e in parte a secco – e dove avrebbe dovuto infine applicare le foglie metalliche. Brandi (1980, p. 207) ritiene che "questo vasto e incompiuto ciclo sia stato pensato più come un arazzo che come un affresco", che doveva essere dipinto a mezzo fresco o a secco, e che la decorazione "era stata pensata come un grande monocromo a cui, in parti determinate, nei volti soprattutto, in qualche particolare delle vesti, in certe armature messe ad argento, veniva applicato il colore o la foglia di metallo, con un procedimento che da secoli era seguito nella scultura in marmo". Sopra la rappresentazione della battaglia, vi è un fregio continuo con nastri e imprese, che trova numerosi confronti nella produzione del primo Quattrocento, laddove i simboli araldici diventano fregi nelle architetture albertiane di Santa Maria Novella e del Tempio Malatestiano; si potrebbe anche suggerire un parallelo con i frammenti di una decorazione del palazzo Ducale di Urbino, datata entro il 1424 e assegnata a Ottaviano Nelli (M. Giannatiempo López, in *Rinascimento a Urbino* 2005, pp. 143-145 n. 32).
Proprio nel fregio del ciclo mantovano sono stati ravvisati emblemi araldici da cui potrebbe dipendere la datazione dell'opera: vi sono le "calendule" alternate a un motto francese, delle calte palustri e il "collare delle SS", un'onorificenza che Gian Francesco Gonzaga ottiene nel 1436, ma che veniva adoperata già in anni anteriori (Toesca 1974; Toesca 1974b).
L'attribuzione a Pisanello non è stata ovviamente mai messa in dubbio, mentre vi è stato il tentativo, da parte di Osano (1987, p. 20), di individuare in Giovanni Badile un collaboratore in questa impresa; la sua ipotesi è giustamente avversata dalla Suitner (in *Pittura a Mantova* 1989, p. 215). Pisanello è in contatto con la corte di Mantova dal 1422 al 1444, stando ai documenti attualmente noti; il ciclo mantovano non è probabilmente l'unica impresa realizzata dall'artista per la corte dei Gonzaga in questi due decenni, pur inframezzati da periodi passati in altre città, tra cui almeno Roma e Verona. Persa è purtroppo la decorazione della cappella del palazzo di Marmirolo, che sappiamo – grazie a un documento trovato da Peretti (1998) – in via d'esecuzione nel 1440. Questa vicenda fa sorgere un ulteriore interrogativo: perché all'artista viene affidato quel nuovo incarico se il ciclo mantovano non è ancora concluso?
Le varie proposte sulla cronologia sono raccolte e discusse da Ventura (2008); dopo una proposta iniziale di Paccagnini, che vedeva in Ludovico II il committente, con una conseguente datazione successiva al 1444, la critica ha preferito anticipare l'esecuzione del ciclo; la sola Woods-Marsden (1988) è d'accordo con la datazione tarda. La Zanoli (1973, pp. 34-35) ha suggerito infatti una datazione anteriore al 1442, quando un provvedimento del Consiglio dei Dieci di Venezia vietava al Pisanello di tornare a Mantova (Cordellier 1995, pp. 105-106 n. 42); Boskovits su basi stilistiche ha anticipato l'esecuzione del ciclo dapprima all'inizio degli anni Trenta (Boskovits 1973, pp. 25-26) e in seguito addirittura alla metà degli anni Venti (Boskovits 1988, pp. 18-21), mentre la Toesca (1974b) lo data al 1436-1444 e la Padovani (1975, p. 37), notando il riflesso dell'opera pisanelliana negli affreschi della cappella di Uguccione Contrari nella rocca di Vignola, crede che il murale mantovano vada datato alla metà del quarto decennio; che il Maestro di Vignola possa aver fatto tesoro del ciclo mantovano è un'ipotesi peraltro messa recentemente in dubbio da Benati (2007, pp. 82-83), che tende a datare le pitture della cappella al 1425 ca., negando la dipendenza dalle pitture mantovane. Baxandall (1975) più moderatamente anticipava l'esecuzione dei murali al 1440 ca.
Conti (1990, pp. 43 e 46 nota 7) per primo ha proposto di collegare il ciclo a un avvenimento importante per la casata gonzaghesca: i festeggiamenti per la pace

del 1428 oppure quelli per l'incoronazione del Gonzaga a marchese, nel 1433. La precedenza della decorazione mantovana rispetto alle pitture in Sant'Anastasia a Verona (1436-1438) è sostenuta da Bellosi (1992), il quale ravvisa maggiori affinità stilistiche con le pitture del monumento Brenzoni in San Fermo di Verona (1424-1426); questo suggerimento è oggi accolto anche da Benati (2007, p. 82), che pone le pitture mantovane al 1425-1430 ca. La Schmitt (1995, p. 195) tende inizialmente a collegare all'esecuzione del ciclo documenti del 1439-1442, ma in seguito (Degenhart, Schmitt 2004, I, p. 95) lo anticipa al terzo decennio. È stata inoltre tentata la scissione dell'esecuzione in due fasi, come proposto prima da Ventura (1996b, p. 36; 2008, p. 164 nota 6) e poi dalla Algeri (2003, pp. 76-78). Ventura suppone infatti che le sinopie rosse siano dipinte nel 1432-1433, in vista dell'arrivo a Mantova dell'imperatore Sigismondo di Lussemburgo, e che la decorazione sia stata ripresa successivamente, dopo il murale di Sant'Anastasia a Verona e quindi verso il 1438, per essere infine lasciata incompiuta. A questa seconda fase apparterrebbe l'inserimento di riferimenti araldici e figurativi alla casata e in particolare a Gian Francesco, appena reduce dalla sfortunata campagna militare contro Venezia del 1438-1440 e quindi desideroso di riaffermare, almeno per immagini, la propria forza militare. Il "collare del cigno" ampiamente rappresentato nella stesura pittorica più rifinita potrebbe allora fornire un effettivo termine *post quem* del 1436, quando esso è concesso a Gian Francesco; è inoltre suggerimento dell'Algeri che la decorazione sia stata interrotta per la sopravvenuta esigenza di impiegare il Pisanello nel cantiere di Marmirolo.
Sono noti vari disegni dell'artista legati al ciclo mantovano (tav. CCV, figg. 1-2): alcuni erano stati messi ipoteticamente in relazione con le pitture ancor prima che queste venissero scoperte da Paccagnini; altri sono stati individuati proprio da questo studioso e discussi al momento della pubblicazione dell'esito delle sue ricerche (Paccagnini 1972); altri ancora sono stati collegati ai murali del palazzo Ducale solo in seguito (Zanoli 1973; Cordellier 1996, pp. 93-94; T. Franco, in *Pisanello* 1996, pp. 67-69 n. 4; Degenhart, Schmitt 2004).

Artista mantovano

49-50. *Fregio ornamentale con decorazione fitomorfa e floreale* TAV. XVI
1450-1460 ca.
affreschi strappati e applicati su tela – cm 105x225; 105x280
inv. statale 2018 e 2020
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Marani 1967, p. 348; Bazzotti 1993b, p. 279

51-53. *Fregio ornamentale con decorazione fitomorfa e floreale*
1450-1460 ca.
affreschi strappati e applicati su tela – cm 77,7x105,2; 120x190 e 95,1x114
inv. statale 2019, 2021 e 2022
Iscrizioni: sul 2021 in rosso "1495 [adi?] 22 8[bre?] MANTO[?] GN"
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Marani 1967, p. 348.

I cinque pannelli appartengono a due diverse decorazioni: gli affreschi, prima del loro strappo, costituivano il fregio di un paio di ambienti di un edificio in via Alberto Mario, nella contrada Bellalancia, sconvolta dal "risanamento" urbano del 1957-1960. Gli affreschi vengono inventariati nel 1973 in palazzo Ducale, tutti e cinque come pertinenti a un'unica decorazione e tutti e cinque come opere del XVI secolo. Un po' per le diverse altezze dei pannelli, un po' per la diversità dei motivi decorativi, per quanto simili, credo che invece essi vadano

divisi in due "sottogruppi": 2018 e 2020 presentano lo stesso fregio corrente e sotto di esso un motivo a *nuage conventionnel* (Baltrušaitis 1955, pp. 256-258); gli altri tre invece hanno, nel "fregio", dei fioroni stilizzati e, al di sotto, dei motivi floreali. Ciò nonostante, viste le forti affinità tra i due schemi, credo che gli affreschi appartengano a un'unica campagna decorativa.
Più interessanti mi paiono i primi due pannelli, proprio per via di quel motivo a nastro ondulato e sfrangiato, che Bazzotti (1993b, p. 279) ha definito una sorta di "nube raggiante", "che ricorda l'impresa appartenuta a Gian Galeazzo Visconti" (sulla quale: Venturelli 2003, pp. 16 e 28). Il tema ha ampia diffusione nel Tre e Quattrocento in Europa, nonostante provenga dal lontano Oriente. Cammann (1951) e Baltrušaitis (1955, pp. 256-258) fanno derivare questo motivo dal *tchi* cinese; generalmente viene associato – tanto in Oriente, dove esso nasce, quanto in Occidente, dove è largamente adoperato – a epifanie celesti; nel Quattrocento tende a irrigidirsi in formula decorativa (come elemento "esotico": Cammann 1951, p. 8 nota 50). Aggiungerei che esso perde anche in parte, nel Quattrocento, il significato sacro originale; a Milano entra agli inizi del XV secolo nella sfragistica viscontea e nel nostro caso è adoperato per la decorazione di un palazzo privato, che non credo abbia alcuna relazione con i Visconti. Il motivo appare nuovamente a Mantova nel Cinquecento, nell'*Anima condotta al cielo* affrescata nella loggia del giardino segreto di palazzo Te da un allievo di Giulio Romano.
Su uno degli altri tre pannelli, il 2021, si legge un'iscrizione a tratto rosso con una data (Marani 1967, p. 348); ma questa, probabilmente un 22 ottobre 1495, non è a mio avviso di alcuna utilità, poiché offre semmai uno scontato termine *ante quem* per la decorazione, ancorata a un gusto tardogotico; gli affreschi documentano infatti un campionario decorativo di abitazioni private prima dell'ornato all'antica mantegnesco. Essi tuttavia già non risentono più della morbidezza e dell'eleganza delle pitture pisanelliane e ritengo quindi che siano databili alla metà del XV secolo o poco dopo; mi pare lecito il confronto con il fregio sull'esterno dell'edificio in via Govi n. 10, cui spetterà simile cronologia (L'Occaso 2009b, p. 16), e con le anteriori pitture nella Ca' degli Uberti (su cui: Tellini Perina 1985b).

ARTISTA PADOVANO-FERRARESE

54. *San Benedetto da Norcia* TAVV. XVIII-XIX
1470-1480 ca.
tempera su tavola – cm 32,5x24
inv. generale 11459
Cornice, cm 36,5x28x3,5

55. *Santa Scolastica*
1470-1480 ca.
tempera su tavola – cm 33x24,2
inv. generale 11462
Cornice, cm 36,5x28x3,5

Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (dal 1827 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915 al 2004); Mantova, palazzo di San Sebastiano (dal 2004).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Cini 315684 (bottega di Francesco Squarcione); ISAL 55056 (foto Premi, come Mantegna).
Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 246 n. 54; Venturi 1901-1940, VII/3 (1914), p. 282; Venturi 1926, p. 30; Berenson 1932, p. 429; G. Fiocco, in *Allgemeines* 1907-1950, XXVI (1932), p. 231; Berenson 1936, p. 368; Ozzola 1946, p. 8 n. 14; Ozzola 1949, nn. 27-28; Ozzola 1953, nn. 27-28; Rutteri 1961, p. 119 nota 3; Ragghianti 1962, p. 37; Waźbiński 1966, p. 19; Berenson 1968, I, p. 318; Carpeggiani 1981, p. 206 nota 111; Carnasciali 1982, p. 331 n. 137; Berzaghi 1992, p. 83; Bazzotti 1993b, p. 286 nota 133; Tamassia 1996, p. 59; L'Occaso 2002, p. 67; Bertelli 2005, p. 121.
Restauri documentati: 1960, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1959/1960, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili).

La coppia di dipinti è documentata per la prima volta nel 1827, nel palazzo dell'Accademia Virgiliana: "Due quadretti antichi in tavola dipinti su fondo d'oro con due santi" (D'ARCO 1857-1859, II (1859), p. 246 n. 54). Non se ne conosce la storia anteriore e si ignora anche da quale insieme provengano: da un dittico – come sarei propenso a credere – o da una ben più complessa macchina sacra. La mancata citazione nell'inventario del 1810 (cfr. App. 8), mi induce a credere che il loro ingresso nel palazzo Accademico sia successivo a tale data e di conseguenza svincolato dalle vicende delle soppressioni. Passate in proprietà al Comune di Mantova nel 1862 e depositate in palazzo Ducale nel 1915 (cfr. TAMASSIA 1996, p. 59), le due tavolette sono consegnate nel 2004 al Museo della Città nel palazzo di San Sebastiano.

VENTURI (1901-1940, VII/3 (1914), p. 282) le pubblica con un'attribuzione a Bernardo da Parenzo, accostandole alle *Storie di Sant'Antonio Abate* della collezione Doria-Pamphili di Roma e alla tela della Galleria Estense di Modena (inv. 167); egli ritiene che i due dipinti mantovani rappresentino *Santa Chiara* e *San Benedetto*. Nell'inventario del 1937 del palazzo Ducale i due santi sono indicati come Girolamo e Chiara.

L'attribuzione di Venturi, da lui stesso ribadita (VENTURI 1926, p. 30), è accolta da BERENSON (1932, p. 429), da Fiocco (in *Allgemeines* 1907-1950, XXVI (1932), p. 231) e da OZZOLA (1949, nn. 27-28; 1953, nn. 27-28), il quale però identifica la santa con Scolastica, sorella di Benedetto (e sulla cui iconografia: CARNASCIALI 1982). OZZOLA (1949, nn. 27-28) ritiene che le due tavolette siano frammenti di un polittico. La RUTTERI (1961, p. 119 nota 3) afferma che le due tavolette "certamente appartengono ad uno scadente seguace di Jacopo Bellini". RAGGHIANTI (1962, p. 37) assegna i dipinti a Francesco Bianchi Ferrari: una proposta che non sembra aver trovato alcun riscontro (neppure in BENATI 1990) e che si può effettivamente escludere. WAŹBIŃSKI nel 1966 (p. 19) include il "dittico" mantovano tra le "Attributions erronées" al Parentino e con un'indicazione verso la bottega dello Squarcione.

CARPEGGIANI (1981, p. 206 nota 111) menziona le due tavolette contrastando nuovamente l'attribuzione al pittore istriano e ritenendole piuttosto di un "anonimo epigono della scuola muranese dei Vivarini". Spesso ignorati negli studi sul Parentino (cfr. DE NICOLÒ SALMAZO 1989), nella scarsa letteratura successiva i dipinti sono citati come opere di pittore mantegnesco (BERZAGHI 1992, p. 83) o di scuola veneta (L'OCCASO 2002, p. 67); sono invece ribaditi al pittore da Carlo BERTELLI (2005, p. 121), il quale sottolinea elementi, come l'ombra proiettata sul libro della santa, di ascendenza squarcionesca.

Fotografie della prima metà del Novecento mostrano la presenza di pseudo-scritte, evidentemente rimosse in un successivo restauro, sul libro appoggiato dalla santa sul bordo del quadro. I due dipinti sono certamente a *pendant*, tanto che un unico crocifisso sembra rappresentato da due punti di vista; della visione da dietro si può ricordare il precedente di Jacopo Bellini, nel *San Girolamo* del Museo di Castelvecchio (inv. 876-1B306). Anche le mani dei due santi e le loro aureole evidenziano un certo compiacimento nella rappresentazione prospettica.

La grossa differenza nella resa dei due incarnati, la forza espressiva del santo, la luce che gli sbalza come metallo la barba e segna un contorno luminoso dei volumi, fanno pensare alla pittura ferrarese verso il 1470-1480 e non escludo che nella città estense o nella vicina Padova, più che a Murano o a Mantova, sia da cercare l'autore delle due interessanti tavolette, che dimostrano come nel secondo Quattrocento a Mantova – da dove con ogni probabilità provengono – fossero possibili alternative al linguaggio di Andrea Mantegna.

ARTISTA MANTOVANO-VERONESE

56. *Decorazione floreale-geometrica* TAVV. XVI-XVII
1473 (?)
affresco strappato e montato su alveolare – cm 179,1x89,9
inv. generale 11517; inv. statale 670
Iscrizioni: "1448".

57-58. *Madonna col Bambino tra i santi Cristoforo e Sebastiano*
1473 (?)
affresco strappato e montato su alveolare – cm 119,8x249,6
inv. generale 11518; inv. statale 676 e 682

Provenienza: Mantova, casa Hannau (?) (fino a prima del 1904); Mantova, palazzo Ducale (da prima del 1904).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Patricolo 1904, p. 57; Ozzola 1949, nn. 10, 39 e 45; Ozzola 1950, p. 61 n. 241; Ozzola 1953, nn. 10, 39 e 45; Castrichini 1996, p. 17 nota 6; L'Occaso 2005, pp. 29-30.
Restauri documentati: prima del 1904, strappo; 1940, Arturo Raffaldini (ASoMn, esercizio finanziario 1939/1940, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1994-1997, Marcello Castrichini; 1998, laboratorio della Soprintendenza.

L'affresco, già ritenuto proveniente dalla demolita chiesa di San Domenico (L. Bottura, scheda OA della Soprintendenza di Mantova), è invece verosimilmente strappato da un'abitazione privata (L'Occaso 2005, pp. 29-30). Al principio del Novecento Patricolo (1904, p. 57) vede infatti un "Un importante trittico, disgraziatamente mutilato nonchè [*sic*] tratti di decorazione parietale interessanti e segnati colla data 1473, da una casa di proprietà del sig. Hannau in via Pomponzzo [*sic*]. Furono scoperti nella demolizione di una volta", e – afferma egli stesso – le pitture sono strappate e portate in palazzo Ducale. Ozzola (1949, n. 10) legge la data 1448 che è tuttora ben visibile nel pannello con decorazioni floreali. La data è tuttavia palesemente ripassata, se non integralmente rifatta, da un restauro moderno: non presenta caratteri paleografici della metà del Quattrocento ed è possibile che le ultime due cifre siano state pertanto mutate da "73" in "48".
Lo strappo ha probabilmente depauperato l'affresco: il morellone dietro le figure doveva essere coperto da una cromia blu per il cielo, le frecce del san Sebastiano erano dipinte a secco (la loro traccia è incisa sull'intonaco ma la pittura è persa) e il riposizionamento degli intonaci forse non rispetta l'originaria disposizione.
I caratteri stilistici della pittura difficilmente si accordano con una datazione alla metà del secolo e di ben dodici anni anteriore all'arrivo di Mantegna a Mantova (1460). L'affresco presenta difatti, assieme ad arcaismi e semplificazioni "araldiche" tanto nell'ornato quanto nelle figure, interessanti osservazioni naturalistiche, per esempio il riflesso sullo specchio d'acqua delle gambe del san Cristoforo, e un senso plastico pienamente rinascimentale che sembrano confermare la data 1473. Anche per Castrichini (1996, p. 17 nota 6) l'affresco è databile alla seconda metà del Quattrocento.
Propongo un confronto stilistico con la pittura veronese del primo Rinascimento, già peraltro suggerito dall'inventario statale del palazzo Ducale (del 1937: "Scuola Veronese") e accolto da Ozzola (1949, nn. 10, 39 e 45; 1953, nn. 10, 39 e 45); rilevo per esempio affinità con gli affreschi della cappella dei Morti in Ognissanti, di Nicolò da Verona, negli incarnati morbidi e rosati. Antonio Badile II può servire come ulteriore riferimento per inquadrare l'affresco mantovano.

Maestro di palazzo d'Arco, ambito del

59. *Venerabile Maria Maddalena Coppini* TAV. XX
1475-1480 ca.
tempera su tela – cm 253x105,5
inv. generale 11496
Iscrizioni: "saciabor cum apparuerit gloria tua. Beata Magdalena de Copini[s] ora pro nobis", "d[omi]ne duc me ad illas plagas ut posim saturari"; una scritta – seicentesca? – sulla parte inferiore della veste bianca della venerabile risulta illeggibile.
Provenienza: Mantova, San Vincenzo (almeno fino al 1795); Mantova, Santa Maria della Carità (almeno dal 1818 al 1861); Mantova, Santa Teresa (nel 1867); Mantova, palazzo Accademico (dal 1867 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915 al 2004); Mantova, palazzo di San Sebastiano (dal 2004).
Proprietà: parrocchia di Santa Maria della Carità.

Archivio fotografico storico: Alinari 18781; Giovetti 206.

Bibliografia: Amadei 1750 [ed. 1954-1957], II, p. 179; Volta 1795, p. 197; Susani 1818, p. 63; Susani 1830, p. 66; Susani 1836, p. 66; Bottoni 1839, p. 173; *Guida numerica* 1858, p. 177; Portioli 1868, pp. 103-108 n. CXXXII.13; Crowe, Cavalcaselle 1871, p. 419 nota 4; Orioli 1892, p. 6; Kristeller 1901, p. 457; Kristeller 1902, p. 479; Matteucci 1902, pp. 40 nota 2, 337 e 340-341; Intra 1903, p. 59; Crowe, Cavalcaselle 1912, II, p. 119 nota 4; Intra 1916, p. 69; Restori 1919, p. 106; Anonimo 1938, p. 95; Ozzola 1946, p. 7 n. 13; Ozzola 1949, n. 26; Ozzola 1953, n. 26; Perina 1961b, p. 335; Fiasconaro 1966, p. 97 fig. 58; Kaftal 1985, col. 488; M. Ceriana, in *Pinacoteca di Brera* 1988, p. 221; P. Piva, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 219; Bazzotti 1993b, p. 285 nota 120; Grassi 1993, pp. 58-59 nota 34; Tamassia 1996, p. 59; Bertelli 2005, p. 118; P. Bertelli, in *Osanna* 2005, pp. 252-259 n. 32; L'Occaso 2005, pp. 130 e 131 nota 13; M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 128 n. 29; Ferlisi 2007, pp. 81-83; G. Agosti, in *Mantegna* 2008, p. 81; Girondi 2010, pp. 92-94.
Esposizioni: Mantova 2005, n. 32; Mantova 2006-2007c, n. 29.
Restauri documentati: 1867, Annibale Zanetti; 1938 (entro il), Arturo Raffaldini (cfr. Anonimo 1938, p. 95); 1997, ignoto (cfr. L. Bottura, scheda OA); 2004, Giuseppe Billoni e Marco Negri.

Il dipinto raffigura la venerabile Maria Maddalena Coppini, al secolo Lucia, fattasi monaca domenicana in San Vincenzo e lì morta il 9 marzo 1472. Numerose guarigioni miracolose le sono attribuite dalle fonti (Piò 1607, coll. 479-481); secondo il servita fiorentino Paolo Attavanti "plusquam LX miraculis iam claruit" (*Historia urbis Mantue Gonzageque familiae*, BCMn, ms. 112, c. 54v) e comunque abbastanza per darle fama di beata: titolo che la Chiesa non le ha mai ufficialmente riconosciuto. La prima sicura menzione del dipinto è del 1818, quando Susani (1818, p. 63) lo ricorda nella sagrestia della chiesa di Santa Maria della Carità, ritenendolo "sullo stile del Mantegna", come anche Bottoni nel 1840 (p. 173). Nel 1867 la tela viene depositata dalla fabbriceria della chiesa nel Museo Civico ed è descritta nel dettaglio da Portioli (1868, pp. 103-108), il quale la identifica dubitativamente con un'immagine della Coppini ("il di lei ritratto in tela"), che alla fine del Settecento Volta (1795, p. 197) nota nella camera del Capitolo delle domenicane di San Vincenzo. Gli scritti di Amadei (1750 [ed. 1954-1957], II, p. 179), allora inediti, sembrano avvalorare questa soluzione, poiché egli vede nella prima metà del XVIII secolo "nella camera del Capitolo, ossia sepolcro comune delle suore", una "memoria incisa in una lapidetta di marmo murata sotto l'antico ritratto in tela d'essa beata, dipinta tutta in piedi". Nel 1624 le reliquie della Coppini (e quelle di Margherita Torchi) vengono spostate da San Vincenzo al duomo cittadino (Fiasconaro 1966, p. 98); certamente da allora la tela non accompagna più le spoglie della venerabile. Il dipinto sarebbe perciò giunto, forse all'epoca delle soppressioni, nella parrocchiale di Santa Maria della Carità, da dove è depositato in Santa Teresa e quindi nel 1867 al Museo Civico; giunto al palazzo Ducale nel 1915 (cfr. Tamassia 1996, p. 59), è nuovamente trasferito nel 2004 al Museo della Città nel palazzo di San Sebastiano. La provenienza della tela da San Vincenzo è tuttavia dimenticata per tutto il XX secolo, poiché si ritiene che essa giunga dalla chiesa della Carità, ed è riproposta solo in anni molto recenti (L'Occaso 2005, p. 131 nota 13).

Portioli analizza l'immagine della mantovana Maddalena Maria Coppini e suppone che sia stata commissionata dall'Arte della Lana, poiché la beata tiene in mano uno stendardo con il simbolo dell'Agnus Dei che è anche, nel Quattrocento, emblema di quella corporazione; la scritta prossima alla bocca della venerabile – già riportata con qualche incertezza da Kaftal (1985, col. 488) e da Paolo Bertelli (in *Osanna* 2005, pp. 252-259 n. 32) – è ricondotta da Danieli (in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 128 n. 29) al Salmo 16,15. Attavanti scrive che la Coppini, morendo, "quasi alter David" esclamò: "Sitivit anima mea ad fontem vivum, ha quando venìa" (BCMn, ms. 112, c. 54v; cfr. Salmo 42, 3). La presenza dell'Agnus Dei non è necessariamente da porre in relazione con l'Arte della Lana, mentre la scritta nella predella, che dovrebbe illustrare un miracolo (forse postumo come vorrebbe Kaftal), ne copre una precedente in umanistica latina, illeggibile, così come non è decifrabile la più recente scritta corsiva tracciata sul margine inferiore della veste.
Secondo Susani (1818, p. 63), il dipinto è "sullo stile del Mantegna". Portioli (1868) menziona la proposta di Carlo d'Arco di attribuire il dipinto ad Antonio da Pavia, che allora era creduto un pedestre seguace di Mantegna attivo dagli anni Ottanta del Quattrocento agli anni Venti del Cinquecento. Semplicemente come opera di gusto mantegnesco la tela è citata da Crowe e Cavalcaselle (1871, p. 419 nota 4: "a saint, erect in a niche, canvas, tempera", "the form is angular, and the colour of thick surface") e tale riferimento è accolto pressoché da tutta la critica del primo Novecento; in seguito Ozzola (1946, p. 7 n. 13; 1949, n. 26; 1953, n. 26) ripropone, seppure con un punto di domanda, la proposta a favore del pavese, citando anche una precedente – da me non riscontrata – attribuzione a Francesco Bonsignori.
L'accostamento ad Antonio da Pavia è accolto dalla Perina (1961b, p. 335) e rifiutato da Piva (in *Pittura a Mantova* 1989, p. 219), il quale assegna il dipinto a Nicolò Solimani, per affinità d'impostazione con la *Madonna* di Santa Maria degli Angeli. Il riferimento al pittore veronese, sicuramente più appropriato del prece-

dente, è accolto da Bazzotti (1993b, p. 285 nota 120) ma non sembra del tutto convincente, anche perché il catalogo di questo artista non pare del tutto lineare (L'Occaso 2005, pp. 130 e 131 nota 13), ed è scartato anche da Carlo Bertelli (2005, p. 118), che giudica il dipinto di anonimo e propone che si tratti di uno stendardo (ma le dimensioni sono molto ampie per questo tipo di dipinto, che in genere è circa un metro più basso). Danieli (in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 128 n. 29) rifiuta anch'egli l'attribuzione a Nicolò e vede nella pala di *San Bernardino* già in San Francesco a Mantova e ora a Brera un modello; la dipendenza dal testo braidense, su cui concordo, è negata da Ferlisi (2007, pp. 81-83), il quale torna sul riferimento dell'opera a Nicolò Solimani o alla sua bottega, ma è ribadita da Agosti (in *Mantegna* 2008, p. 81), secondo il quale la nostra tela è semplicemente un'opera minore d'obbedienza mantegnesca.

Nel panorama del Quattrocento mantovano, le pitture che maggiormente si avvicinano stilisticamente alla nostra *Beata*, sono quelle del Maestro di palazzo d'Arco, ben delineato da Galli (1995); in particolare, si può suggerire un parallelo con le tavolette in collezione Wildenstein, a New York (Galli 1995, p. 278).

Per Piva il nostro dipinto è databile all'ottavo decennio del XV secolo e subito dopo la morte della Coppini (1472); un riferimento che accolgo pienamente. Carlo Bertelli lo ritiene di fine Quattrocento, Paolo Bertelli lo data tra il 1472 e il 1490, Danieli a poco dopo il 1472 e Ferlisi al 1480 ca.

Due quadri rappresentanti la beata sono descritti nell'inventario dei beni del fu Leonardo Arrivabene (ASMn, AN, not. G.F. Lucini, b. 5299, 16 gennaio 1644): un quadro "vecchio" e "senza cornici con sopra la B. Madalena Coppini in piedi" e un altro "picciolo con cornici di piella"; forse vi erano giunti tramite Margherita Coppini Arrivabene, vissuta ai primi del Seicento. La famiglia Coppini si estingue nel 1630 ed è allora possibile che gli Arrivabene abbiano per qualche tempo conservato devozione per la venerabile "di casa": anche nell'inventario del 27 ottobre 1694 (ASMn, AN, not. O. Parolini, b. 6686 bis) dei beni del fu Filippo Arrivabene vi è "Un quadro grande in tela con l'effigie della Beata Madalena Coppini".

Una copia del cat. 59, limitata alla figura della beata e chissà se identificabile con qualcuno dei dipinti appena menzionati, si conservava nell'Ottocento nella collezione Susani (Portioli 1868, p. 106).

Nicolò Solimani da Verona (?)
doc. Mantova 1446 – 1497

60. *Sant'Ignazio d'Antiochia* TAV. XXI
1480 ca.
tempera su tavola – cm 146,5x52,6x2,3 ca.
inv. statale 672
Iscrizioni: sull'aureola "IGNCIUS" [*sic*] e "[...]OTI", sul cuore fiammeggiante quattro volte "IHS".

61. *Sant'Agostino*
1480 ca.
tempera su tavola – cm 147,5x51x2,1
inv. generale 11456; inv. statale 671
Iscrizioni: sull'aureola "S. AUG" e "OC".

Provenienza: Mantova, San Francesco (fino al 1798); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 117, 155; Longhi 0580211-2 (nella cartella "degli Erri", come Bartolomeo); Zeri 57065-6 (PI 259, fasc. 3, come "A. o B. degli Erri").

Bibliografia: Intra 1883, p. 23; Intra 1903, p. 29; Patricolo 1908, p. 15; Intra 1916, p. 32; Restori 1919, p. 48; Cottafavi 1926, p. 469; Longhi 1940, p. 170 nota 3; Ozzola 1946, p. 7 nn. 11-12; Ozzola 1949, nn. 24-25; Chiodi 1951, p. 25 nota 2; Ozzola 1953, nn. 24-25; Salmi 1953, pp. 14-15; Gengaro 1955, p. 73; Longhi 1956, p. 185; Perina 1961b, pp. 334-335; Ragghianti 1962, pp. 36-37; Quintavalle 1963, p. 265; Puerari 1967, p. 24; Ferretti 1982, p. 500; Bagatin 1987, p. 126; Benati 1988, p. 178; Negro 1988, p. 138 nota 12; Conti 1990, pp. 46 e 47 nota 24; Berzaghi 1992, p. 83; Bazzotti 1993b, p. 277; Agosti 1995, pp. 62 e 77 nota 37; Marinelli 1996c, p. 450; L'Occaso 2002, p. 67; Bagatin 2004, p. 399; Agosti 2005b, p. XIX; Agosti 2005c, pp. 242-243 nota 46; L'Occaso 2005,

p. 344; M. Lucco, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 136 nn. 33-34; M. Francucci, in *Piero della Francesca* 2007, p. 210 nn. 31-32; Marinelli 2007, p. 17 nota 1; Vinco 2008b, p. 302 nota 14.
Esposizioni: Mantova 2006-2007c, nn. 33-34; Arezzo 2007, nn. 31-32.
Restauri documentati: 1960, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1959/1960, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 2006, Arké.

Secondo Ozzola (1949, nn. 24-25; 1953, nn. 24-25) i due dipinti provengono proprio dal palazzo Ducale. Qui sono in effetti conservati almeno dal 1803: "tre [quadri] simili di braccia 3 alti, e braccia 1 larghi, in legno, rappresentanti la beata Vergine e due santi vescovi", provenienti però da una chiesa francescana (L'Occaso 2005, p. 344; App. 6, nn. 320-322). Nella disposizione originaria *Sant'Ignazio* doveva essere sulla sinistra e *Sant'Agostino* sulla destra. Non sappiamo quando la *Madonna* del pannello centrale sia stata separata dai laterali e sia uscita dal palazzo Ducale; ho suggerito (L'Occaso 2005, p. 344) che tale pannello corrisponda alla *Madonna col Bambino e angeli* di palazzo d'Arco, attribuita al Maestro di palazzo d'Arco (A. De Marchi, in *Galleria Nazionale di Parma* 1997, p. 98) o a Nicolò Solimani (M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 126 n. 28, con bibliografia). La mia ipotesi lascia perplesso Danieli (in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 126), ma la tavola d'Arco, pur coperta da una pesante coltre ottocentesca, ha misure (cm 141x60) compatibili con le nostre due; inoltre, il broccato sulla veste dorata della Vergine è identico a quello sul piviale di sant'Agostino, così come sono indubbiamente simili nelle tre tavole le scritte identificative nei nimbi. Se poi consideriamo che esse hanno anche avuto attribuzioni simili o coincidenti, credo che la proposta meriti di essere nuovamente considerata.
L'indicazione dell'inventario del 1803 circa la provenienza delle due tavole sostiene la proposta di Agosti (1995, p. 77 nota 37) che esse siano ricordate alla fine del Settecento da Bartoli (1771-1799 [ed. 1985], p. 69) nel tempio di San Francesco: "un altare con una antica tavola a partimenti esprimente Maria Vergine, il Bambino, due Santi vescovi etc., opera giudicata di certo Giovanni Salmista, di cui il signor dottor Masetti possiede una Beata Vergine col Bambino seduta in trono con un angioletto appiedi che ha in un tondino il nome dell'autore così: *Io. Salmista f. an. D. MCCCCII*. Veramente in questa tavola non v'è alcuna iscrizione, ma dalla maniera consimile si giudica del medesimo autore". Il "quadro antico a dieci scomparti attribuito a Giovanni Salmista, che fioriva nel principio del 1400", è menzionato in un inventario di opere destinate al palazzo Ducale di Mantova (App. 5, n. 17): si trattava evidentemente di un polittico forse giunto già mutilo in palazzo Ducale, dove nel 1803 sarebbero solo tre pezzi, destinati assai presto a decrescere. È possibile che l'opera, in dieci pezzi, fosse un ampio polittico oppure un trittico con pezzi minori attorno, tra cui una predella. La tavola di Masetti non poteva invece recare la data 1402; semmai 1502, poiché Giovanni Salmista Zucchelli nasce verso il 1450 a Mantova, dove muore nel 1522 (L'Occaso 2005, pp. 143-144). Non si conoscono sue opere. D'altronde, pur supponendo che i *Santi vescovi* siano relitti dell'opera descritta da Bartoli, la proposta settecentesca non sarebbe sufficiente a dirimere la questione attributiva.
È merito di Fabio Bisogni (in Benati 1988, p. 178) aver suggerito l'identificazione di sant'Ignazio d'Antiochia, resa certa dalla scritta parzialmente leggibile nel nimbo. Il santo si indica il cuore aperto e inscritto col nome di Cristo, che allude a uno o due momenti della sua vita, narrati nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze (ed. 1998, pp. 236-237). Sottoposto al martirio, il vescovo invoca ripetutamente il nome di Cristo poiché "Hoc nomen cordi meo inscriptum habeo et ideo ab eius invocatione cessare non valeo" (XXXVI, 67). Ma si allude più precisamente a un momento successivo dello stesso racconto: morto il santo, il suo cuore "ab eius corpore avellunt et illud scindentes per medium totum cor inscriptum hoc nomine, 'Ihesus Christus', litteris aureis inveniunt" (XXXVI, 68). Infatti il cuore dipinto nella nostra tavola è tagliato al centro. Il vescovo di Ippona ha barba lunga, abbastanza inconsueta, e veste il saio nero, adottato dall'ordine che ne segue la regola; se la sua presenza non è sufficiente per mettere in dubbio l'origine francescana del complesso (trittico o polittico che fosse), mi chiedo invece se la scelta di porre due vescovi di fianco alla Vergine sia legata allo *status* del committente. Le due figure presentano numerosi minuti dettagli, tra cui le figure dipinte sui piviali e il Cristo risorto sul pastorale di sant'Ignazio.
Le due tavole sono state alterate da un intervento sette-ottocentesco: il fondo in origine doveva essere dorato ed è stato quindi ridipinto con un colore blu, in seguito alla rimozione della lamina metallica. Questo intervento ben si legge lungo il bordo delle figure e dovremmo idealmente ricomporre le due tavole immaginando l'accostamento tra le dorature delle vesti e del fondo dorato, probabilmente "distinte" dalle punzonature. Un effetto simile è dato vedere sui dipinti del Maestro di palazzo d'Arco; anzi, la lavorazione del pi-

viale di sant'Ignazio è identica al fondo del *Cristo passo fra san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista* recentemente transitato sul mercato antiquario (Christie's, Londra, 9 aprile 2003, lotto 86). Questo pezzo sembra provenire da un ampio polittico dell'anonimo pittore (Galli 1995), cui va aggiunta anche la *Lavanda dei piedi* identificata da Everett Fay (Sotheby's, New York, 30 gennaio 1997, lotto 124). Al maestro credo si possano legare un *Mercurio* noto da fotografia (cfr. Tamassia 1995, p. 118), forse un *Martirio di san Pietro da Verona* passato sul mercato antiquario (Christie's, Londra, 23 aprile 1993, lotto 227) e un *San Sebastiano* già riferito ad Antonio Della Corna (cfr. Galli 1995, p. 278).
Le due tavole del palazzo Ducale sono ricordate in tutti gli inventari successivi al 1803, ma subito senza il pezzo centrale, e sono menzionate per la prima volta a stampa da Intra, come "reliquie di ancona in legno" (Intra 1883, p. 23). Nessun apporto scientifico è nelle successive menzioni (Patricolo 1908, p. 15; Intra 1916, p. 32; Restori 1919, p. 48; Cottafavi 1926, p. 469), ma nel 1940 Longhi accosta le tavole ai modi dei modenesi Agnolo e Bartolomeo Degli Erri, ritenendo che possano meglio spettare al secondo. Ozzola (1946, p. 7 nn. 11-12) le indica dapprima come possibili opere di Benedetto Bembo e in seguito (1949, nn. 24-25; 1953, nn. 24-25) come frammenti di un polittico forse di Bernardo da Parenzo.
Il riferimento a Bartolomeo Degli Erri è accolto con molti dubbi da Chiodi (1951, p. 25 nota 2), mentre Salmi (1953, pp. 14-15), che sembra ignorarlo, assegna le tavole a un anonimo cremonese che interpreta il Foppa e al quale spetterebbe anche un trittico del santuario di Crea. La Gengaro nel 1955 (p. 73) le ritiene consone al fare del milanese Leonardo Ponzoni e le giudica in tal senso un precedente del Bergognone; Longhi (1956, p. 185) ribadisce, con maggior sicurezza, il nome di Bartolomeo Degli Erri; per la Perina (1961b, pp. 334-335) i due pannelli sono "di incerta attribuzione".
Ragghianti (1962, pp. 36-37) segnala il fondo ridipinto e ritiene che le tavole presentino "una discendenza padovana analoga a quella dei ferraresi, ma indipendente, che le avvicina agli Erri", e crede che vadano accostate ai santi *Giovanni Battista* e *Prosdocimo* già nella collezione di Henry Harris a Londra, con l'attribuzione a Bono da Ferrara (Agosti 1995, p. 77 nota 37; A. Tambini, in *Melozzo da Forlì* 2011, pp. 105-107 nn. 5-6). Secondo Quintavalle (1963, p. 265), le due tavole mantovane sono "dell'ambito emiliano fra Erri e Zoppo". Citate anche da Puerari (1967, p. 24), sono studiate da Ferretti (1982, p. 500) in relazione alla cultura "prospettica" padana del secondo Quattrocento: lo studioso accenna un accostamento alle opere mature di Cristoforo da Lendinara.
Menzionate ancora nell'ambito di questa cultura da Bagatin (1987, p. 126), sono ritenute di scuola mantovano-veronese da Benati (1988, p. 178). Il riferimento offerto da Benati è citato da Negro (1988, p. 138 nota 12), è rifiutato da Conti (1990, pp. 46 e 47 nota 24), che ritiene i due dipinti "legatissimi agli affreschi dell'altare del Giudizio nel Duomo di Modena", ma è accolto da Berzaghi (1992, p. 83), Bazzotti (1993b, p. 277) e Agosti (1995, p. 62), il quale li giudica "fuori da qualsiasi ortodossia mantegnesca".
In seguito Marinelli (1996c, p. 450) discute le opere in merito alla diffusione del linguaggio di Piero della Francesca in Valpadana: accosta l'11456 al *Sant'Agostino* di Lisbona, ma nota che "la somiglianza sembra dovuta al ricorso a un altro schema ricorrente, fissato forse in qualche perduta xilografia". Marinelli attribuisce le due tavole a Nicolò Solimani da Verona, a una data verso il 1470.
La proposta non è recepita da Lucco (in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 136 nn. 33-34), il quale suppone che allo stesso artista spettino il *Cristo Redentore* dell'Ospedale di Mantova (in deposito in palazzo Ducale) e il *San Bonaventura* della chiesa degli Angeli; per lo studioso le due tavole sarebbero inoltre da datare già oltre il 1500 e il loro autore sarebbe un anonimo artista che ha interferenze con il Maestro di palazzo d'Arco. Francucci (in *Piero della Francesca* 2007, p. 210 nn. 31-32) ritiene che l'accostamento delle tre opere messe in relazione da Lucco non sia accettabile e che la datazione delle due tavole sia da anticipare; l'autore sarebbe un "artista cresciuto nella cultura mantovana della seconda metà del XV secolo". Vinco (2008b, p. 302 nota 14) infine ritiene le due tavole di mano di Solimani e non molto posteriori al 1463.
Non colgo in queste due tavole una stretta dipendenza dall'arte pierfrancescana, neppure tramite gli artisti modenesi o altre esperienze emiliane, mentre trovo molto pertinente il collegamento con la congiuntura "mantovano-veronese"; Nicolò da Verona rimane la proposta più attendibile, per quanto non del tutto persuasiva. Una certa affinità col *Redentore* dell'Ospedale va confermata, mentre il *San Bonaventura* degli Angeli presenta un segno più arrovellato e una caricaturale adesione all'arte di Mantegna. Al *San Bonaventura* è invece da accostare il disegno parigino (Louvre, département des Arts graphiques, inv. R.F. 439) raffigurante il progetto per un *Monumento a Virgilio*, del 1500; le due opere credo possano spettare al pittore e scultore Gian Luigi de' Medici (su cui: Balzanelli 2009).

ARTISTA VERONESE

62. *Madonna in trono col Bambino* TAV. XXII
1480-1490 ca.
affresco strappato e montato su alveolare – cm 178x87,9
inv. generale 11509
Provenienza: Mantova, casa Ruggero (fino al 1901); Mantova, palazzo Ducale (dal 1901 al 1912); Mantova, palazzo Accademico (dal 1912 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923 al 2004); Mantova, palazzo di San Sebastiano (dal 2004).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: PATRICOLO 1904, p. 57; OZZOLA 1946, p. 8 n. 16; OZZOLA 1949, n. 73; OZZOLA 1953, n. 73; PERINA 1961b, p. 357 nota 90; BERTELLI 2005, p. 112.
Restauri documentati: 1901, Arturo Gilioli (?); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1994 (L. Bottura, scheda OA, 1997).

Un inventario del 1867 dei beni dell'oratorio di San Francesco di Sales (su cui L'OCCASO 2007d, pp. 93-94) include un affresco "rappresentante una Madonna col Bambino del 200 [*sic*] circa, cerchiato di ferro, trasportabile" (ASMn, Intendenza di Finanza, fondo 41, b. 378). Non sembrerebbe quindi quella la sua collocazione originale, trattandosi già allora di un pannello mobile. Ulteriore documentazione d'archivio relativa ai beni delle orsoline in quegli ambienti (ASMn, Sc, b. 188, fasc. 14) permette di precisare che l'affresco è strappato nel 1901, quando è descritto in maniera inequivocabile in una relazione di Patricolo; inoltre il murale si trovava in origine, a detta delle suore, "nella casa Ruggero limitrofa al monastero di cui però oggi fa parte". Lo stesso PATRICOLO sembra alludere al dipinto nel 1904 (p. 57), allorché scrive di un affresco rappresentante la *Madonna col Bambino* strappato da Arturo Gilioli negli stabili delle orsoline.
Sappiamo dalle stesse carte che l'opera, depositata in palazzo Ducale, è destinata nel 1912 al Museo Civico, dove giunge il 9 novembre. La ricevuta del 21 novembre, firmata dal sindaco di Mantova, porta l'indicazione che "tale affresco è ancora unito all'intonaco non essendo stato completato lo strappo". Entro il 1923 la pittura giunge in palazzo Ducale e nel 2004 è trasferita nel Museo della Città nel palazzo di San Sebastiano.
Il trono su cui siede la Vergine ha un carattere fortemente architettonico ed è sormontato da due sfere (che rimandano alla cultura veneta); in basso per terra sono un libro chiuso e – se ne scorge appena una traccia – una candela. La Madonna è seduta davanti al drappo d'onore, ripiegato in alto a coprirle la testa, e porge il seno al Bambino, curiosamente vestito di giallo e seduto su un cuscino. Il fondo a verzura lascia vedere in alto una porzione di cielo.
In palazzo Ducale lo strappo è inventariato nel 1937 con un'attribuzione dubitativa ad Antonio da Pavia; Ozzola lo giudica dapprima della scuola di Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone (OZZOLA 1946, p. 8 n. 16), poi di Vincenzo Foppa (OZZOLA 1949, n. 73; 1953, n. 73); la PERINA (1961b, p. 357 nota 90) preferisce indicarlo come di un ignoto vicino al maestro bresciano, mentre Ragghianti, sulla copia del catalogo di Ozzola oggi conservata a Lucca (Fondazione Ragghianti) annota: "Gir. Cremona?", ipotizzando quindi, ma chissà con quanta convinzione, che il miniatore e pittore Girolamo da Cremona sia autore del murale.
Carlo BERTELLI (2005, p. 112) ha giustamente ricondotto l'opera in ambito veneto. Lo studioso sottolinea anche la particolarità iconografica del libro chiuso deposto ai piedi del trono della Vergine.
Anche Luciano Bellosi (com. or.) inclina verso un riferimento alla pittura veneta; in effetti credo che un buon termine di confronto si possa istituire con la pittura veronese, individuando affinità con Domenico Morone. Si può proporre una datazione agli anni Ottanta o di poco più tarda e Bellosi suggerisce inoltre un confronto stilistico con i due *Santi vescovi* su tavola (cat. 60-61).
Il manto e la veste della Vergine, per quanto malconci, mostrano una fitta trama di pieghe – costruite a partire da incisioni sull'intonaco – contenute entro una *silouhette* piuttosto compatta, proprio come nel caso delle due tavole.

Andrea Mantegna, ambito di

63. *Ascensione di Cristo* TAV. XVII
1488 (?)
sinopia strappata e applicata su pannello – cm 245 ca. Ø
inv. statale 1990
Provenienza: Mantova, Sant'Andrea (fino al 1961); Mantova, palazzo Ducale (dal 1961 al 1983); Mantova, Sant'Andrea (dal 1983 al 1986); Mantova, Museo Diocesano (dal 1986).
Proprietà: fabbriceria di Sant'Andrea.

Archivio fotografico storico: Cini 310534; Paccagnini 33141.
Bibliografia: Arslan 1961, pp. 170-171; Paccagnini 1961, pp. 33-34; Paccagnini 1961b, pp. 56-57 n. 36; Ruhmer 1961, p. CV; Gilbert 1962, pp. 164-165; Gilbert 1962b, p. 9; Longhi 1962, p. 16; Ragghianti 1962, pp. 26-27; Camesasca 1964, pp. 38 e 120 n. 62; Garavaglia 1967, p. 112 n. 64B; Berenson 1968, I, p. 240; Pelati 1974, p. 8; Lightbown 1986, p. 455; G. Pastore, in *Cappella del Mantegna* 1986, p. 135; C. Tellini Perina, in Carpeggiani, Tellini Perina 1987, p. 78; R. Ercolani, in *Storia e arte religiosa a Mantova* 1991, pp. 177-178; G. Pastore, in *Leon Battista Alberti* 1994, pp. 534-535 n. 137b; G. Pastore, in *Attorno a Mantegna* 2006, pp. 41 e 46.
Esposizioni: Mantova 1961, n. 36; Mantova 1991 (cfr. *Storia e arte religiosa a Mantova* 1991, pp. 177-178); Mantova 1994, n. 137b; Mantova 2006b (cfr. *Attorno a Mantegna* 2006, p. 46).
Restauri documentati: 1961, Luigi Pigazzini, Aldo Angelini e Nerina Neri (Agosti 2006, p. 14); 1991, Roberto Ercolani.

Nell'atrio della basilica di Sant'Andrea si trovava (oggi ne rimangono solo tracce) un complesso di pitture rinascimentali realizzate in due fasi diverse, il 1488 ca. e il primo Cinquecento, e che viene descritto già dalle fonti cittadine più antiche (Donesmondi 1612-1616, II, p. 49; Cadioli 1763, pp. 49-50). All'interno del pronao, sopra la porta d'ingresso al tempio, era un tondo dipinto con l'*Ascensione di Cristo*; la sua centralità si deve all'uso di ostendere i sacri vasi della chiesa proprio in occasione della festa dell'Ascensione.
Nel 1961 il soprintendente Giovanni Paccagnini decide, per motivi conservativi ma forse anche in vista della mostra sul Mantegna che si aprirà entro l'anno, di strappare gli affreschi del pronao: la *Deposizione* e la *Sacra Famiglia* del Correggio, poste alle testate, e l'*Ascensione*, affrescata nel timpano. Viene strappata anche la sinopia sottostante l'*Ascensione*, riconosciuta come opera mantegnesca; la stessa sinopia rimane, ben oltre il termine della mostra sul Mantegna, in palazzo Ducale, dove è inventariata nel 1973 dallo stesso Paccagnini, con un numero d'inventario statale. Nel 1983 il tondo viene consegnato alla basilica e temporaneamente posizionato nella cappella funebre di Mantegna; in seguito è trasferito nel Museo Diocesano, dove è inventariato col numero 7.
Le vicende critiche della nostra sinopia si aprono quindi nel 1961 e sono naturalmente legate a stretto filo con quelle dell'affresco che un tempo la copriva. Gli affreschi del pronao sono indistintamente riferiti al Correggio sin da Donesmondi e da Cadioli, ma la letteratura successiva, e in particolare quella ottocentesca, non sempre ha confermato questa attribuzione. Ai primi dell'Ottocento si fa strada l'ipotesi che le pitture proto-cinquecentesche spettino a Lorenzo Costa il Vecchio (Susani 1818, p. 115). L'*Ascensione* è ricondotta nell'alveo della pittura mantegnesca sin da Venturi, nel 1915; una conferma di questa proposta viene da Paccagnini, che scopre la presenza di una data, 1488, sull'intonaco della ghiera del tondo con i *Santi Andrea e Longino*, posto sul frontone della facciata; egli estende la datazione anche all'*Ascensione*. L'opinione di Paccagnini sull'affresco e sulla sinopia è che entrambe spettino a Mantegna, anche se nella stesura pittorica egli stesso nota elementi formali riconducibili alla bottega del maestro. La sinopia a suo dire "è uno dei più forti e liberi disegni del Mantegna" (Paccagnini 1961b, p. 56).
Per Arslan (1961, pp. 170-171), se l'affresco certamente non è di mano di Mantegna, potrebbe esserlo invece la sinopia; Longhi (1962, p. 16) giudica invece la "sinopia-spolvero quasi più fiacca dell'affresco stesso"; Meiss (1962) si dice "incredulous". Nonostante Gilbert (1962b, p. 9; 1964, pp. 164-165) si spenda a favore della "true Mantegna *sinopia*" e Ragghianti (1962, p. 26) la dica "sicuramente del Mantegna", la critica ha successivamente negato la proposta di Paccagnini, screditando l'attribuzione a Mantegna e per l'affresco e per la sinopia. Concorde con Longhi è praticamente tutta la critica successiva, a partire da Camesasca (1964, p. 120 n. 62). Lightbown (1986, p. 455) non si esprime con chiarezza sulla questione attributiva ma avanza dei dubbi sulla datazione al 1488; ricorda la lettera di Francesco Mantegna, non anteriore al 1506, con la quale egli affermava di essere impegnato nella pittura del vestibolo di Sant'Andrea. In seguito la discussione pare sopita, nel convincimento che né la sinopia né l'affresco siano autografi di Mantegna e nell'incapacità di dare un volto e un nome agli allievi e ai collaboratori del maestro.
Proprio nel 1488 Mantegna va a Roma e potrebbe quin-

di aver affidato sue idee grafiche a un allievo, che le avrebbe osservate con una certa fedeltà ma con modesta perizia; a un collaboratore del maestro spetta allora tanto l'esecuzione della sinopia quanto la realizzazione dell'affresco. L'invenzione del Cristo e la sua posa derivano dalla celebre incisione con *Cristo risorto tra i santi Andrea e Longino* (Camesasca 1964, p. 120; Romano 1998, p. 18), datata al 1472 ca. (L. Aldovini, in *Mantegna* 2008, p. 266 n. 95); non sarà inutile ricordare che l'*Ascensione* era fiancheggiata, nel pronao di Sant'Andrea, proprio dalle figure dei santi Andrea e Longino (Donesmondi 1612-1616, II (1616), p. 49, che però attribuisce queste pitture al Correggio). Discrete affinità compositive sono riscontrabili anche con una *Resurrezione* dipinta da Mantegna, della quale ci rimangono solo alcune antiche copie, tra cui un dipinto su tavola conservato nel castello di Meillant, residenza di Charles d'Amboise (Agosti 2008b, pp. 47-48; Agosti 2010, p. 72). Da questa composizione l'autore della nostra *Ascensione* ha tratto spunto per la corona di angeli che circonda il Redentore, nella quale ha copiato specularmente ben quattro puttini.

Artista mantovano

64. *Lesena* TAV. XXVIII
1490-1500 ca.
affresco strappato e montato su telaio – cm 100x60
inv. statale 100977
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale (?).
Proprietà: statale (?).

Restauri documentati: 1997, laboratorio della Soprintendenza.

L'affresco strappato, di ignota provenienza (non escludo lo stesso palazzo Ducale) e in pessimo stato di conservazione, è il frammento d'una decorazione rinascimentale: un fregio all'antica con girali fitomorfi occupa una lesena. La modesta qualità pittorica e la sua scarsa leggibilità lasciano datarlo verso il 1500, considerandolo lievemente in ritardo sull'evoluzione del gusto.

Artista mantovano

65-68. *Fregio ornamentale con palmette e mascheroni* TAV. XXIII
1490-1510 ca.
affreschi strappati e montati su pannelli – cm 75x311,5; 75x192,5; 75x235,5; 75x311,3
inv. statale 2023-2026
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960 al 2004); Mantova, Prefettura (dal 2004).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1999, Vittorio Cesetti e Roberto Ercolani.

Gli affreschi provengono da un non precisabile edificio demolito, tra il 1957 e il 1960, in contrada Bellalancia. Giunti subito in palazzo Ducale, solo nel 1973 vengono inventariati, come opere del XVI secolo.
In alto è una fascia a dentelli, che getta ombra sulla modanatura; in basso spicca un disegno a onde, mentre nella fascia centrale, il "fregio" vero e proprio, vi sono motivi fitomorfi e figurativi desunti dal repertorio classico.
Dei mascheroni sormontati e delle palmette sono concatenati da tralci fitomorfi. Il ricorso a un lessico di gusto mantegnesco e l'importanza degli elementi architettonici classici mi inducono a proporre una datazione a cavallo tra XV e XVI secolo.

Artista mantovano

69. *Fregio ornamentale con motivi vegetali e finto marmo* TAV. XXVIII
1490-1500 ca. (?)
affresco strappato e montato su telaio ligneo – cm 225,3x50
inv. statale 105822
Provenienza: ignota
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1997, laboratorio della Soprintendenza.

Lo strappo è di ignota provenienza e versa in pessimo stato di conservazione; è stato inventariato solamente in anni molto recenti e non si hanno notizie relative al suo ingresso in palazzo Ducale. È un frammento di una decorazione più ampia e mostra una zoccolatura sulla quale si imposta (se il senso di lettura è corretto) una lesena con una decorazione di fregio all'antica, bianca su fondo blu. La qualità esecutiva della candelabra pare discreta e la datazione dello strappo è probabilmente da porre sulla fine del XV secolo, poiché il repertorio ornamentale non è ancora aggiornato sulle novità delle grottesche e sulla decorazione dei primi decenni del Cinquecento.

Domenico Morone
Verona 1442 ca. – dopo il 1517

70. *La cacciata dei Bonacolsi* TAVV. XXIV-XXV
1494 cornice: TAV. CCI
tempera grassa su tela – cm 174x329
inv. statale 235
Cornice, cm 201,6x351,8x11,5
Iscrizioni: "PASSARINO BONA|CVRSIO VICTO | TIRAMNORVMQUE | OMNIVM PERFIDIA | SVPERATA LOISIVS | GONZIACVS TOTO | EIVS POPVLO ACLA|MANTE ANNVENTEQUE | ANTE SVOS OMNES | PRIMVS MANTVA|NVM IMPERIVM | ADIPISCITVR"; sotto "DOMINICVS MO|RONVS VERONENSI[S] | PINXIT M°CCCC°LXXXX|IIII".
Provenienza: Gonzaga, palazzo marchionale (?); Mantova, palazzo di San Sebastiano (fino al 1599 ca.) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1599 ca. al 1707); Mantova, Silvio Gonzaga (dal 1707) (?); Mantova, famiglia Andreasi (?); Mantova, famiglia Bevilacqua (fino al 1790 ca.); Ostiglia, Giuseppe Bonazzi (dal 1790 ca. al 1818); Mantova, Francesco Gobio (dal 1818 a prima del 1835); Mantova, famiglia Fochessati (da prima del 1835 al 1888); Milano, Benigno Crespi (dal 1888 al 1913); Mantova, palazzo Ducale (dal 1913).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Alinari 48228 (del 1939) e 49960 (particolare); Anderson 3463; ASMn, Cimeli, b. 26 bis/g; Brogi 24101; Calzolari 802; Cini 317249; Giovetti 152, 12843; ISAL 33505; Longhi 0780018; Zeri 56536 e 56539 (PI 256, fasc. 4).
Bibliografia: Litta 1835, tavv. I e XIX; d'Arco 1857-1859, I (1857), p. 91, II (1859), pp. 183 e 190 nota 10; Mündler 1857 [ed. 1985], p. 171; Arrighi 1859, pp. 555-556; Mündler 1870, p. 7; Portioli 1880, p. V; Intra 1883, p. 72; Frizzoni 1891, pp. 304-305; Burckhardt 1892, p. 624; Davari 1897; *Sesta e settima relazione* 1899, pp. 245 e 247; Malaguzzi 1900, p. 329; Venturi 1900, pp. VIII e 61-72; Matteucci 1902, p. 66; Melani 1902, p. 109; Davari 1903, pp. 21 e 113; Patricolo 1904, pp. 9-10 e 40; Berenson 1907, p. 267; Moretti 1908, p. 232; Patricolo 1908, p. 32; Crowe, Cavalcaselle 1912, II, p. 196 nota 3; Luzio 1913, pp. 28, 85 e 93 n. 25; Molmenti 1913; Molmenti 1913b; Torelli 1913, p. 67; Anonimo 1914; Nicolle 1914, p. XIII; Pacchioni 1914, p. 161; Venturi 1901-1940, VII/3 (1914), pp. 458-462; Restori 1915, pp. 127-128; Intra [1916], p. 27; Fogolari 1918, p. 198; Gerola 1918, pp. 270-272; Gerola 1918b, p. 99; Pacchioni 1921, pp. 7-8; Venturi 1901-1940, VIII/2 (1924), p. 386; Berenson 1925, p. 632; Re 1925, pp. 2, 6 e 12; Wittkower 1925, pp. 276-279; Cottafavi 1926, p. 470; Giannantoni 1929, pp. 113-114; Pacchioni, Pacchioni 1930, pp. 32 e 58-60; Cottafavi 1932, pp. 378 e 382; Valente 1932, p. 12; Cottafavi 1933, p. 61; Berenson 1936, p. 323; *Mostra iconografica* 1937, p. 1 n. 2; Wittgens 1937, p. 366; Mann 1938, p. 240; Ozzola 1946, p. 10 n. 26; Longhi 1947, pp. 188-189; Ozzola 1949, n. 58; Ozzola 1949b, p. 80; Guerci-Cannés 1950, pp. 85 e 87; Ozzola 1953, n. 58; Berenson 1954, p. 241; Romanini 1955, p. 700; Brenzoni 1956, pp. 13, 16-17, 46 e 53; Marani 1957, pp. 163-164; Coniglio 1958, p. 322; Marani 1960, p. 24; Marani 1960b, *passim*; Davies 1961, p. 381; Paccagnini 1961b, p. 120 n. 82; Perina 1961b, pp. 333-334 e 367; Schmitt 1961, p. 146 nota 64; Del Bravo 1962, p. 3; Del Bravo 1962b, p. 56; Cappi 1963,

p. 37; Roli 1964, p. 82 nota 82; Berenson 1968, I, p. 280; Eikemeier 1969, p. 80; Paccagnini 1969b, pp. 7, 10, 16, 197, 203 nota 1 e 206 nota 3; Pinelli, Rossi 1971, pp. 242-243; Paccagnini 1972b, p. 46 n. 27; Paccagnini 1973, pp. [23-24]; H.-J. Eberhardt, in Brugnoli 1974, p. 94; Meroni 1976, p. 42; Ferrari 1977, pp. 246 e 248-249 nota 7; Gnudi 1978, p. 308; Wittkower 1978, pp. 189-191; Bjurström 1979, n. 85; Tellini Perina 1979, p. 242 nota 24; Cuppini 1981, pp. 382-384; J.T. Martineau, in *Splendours* 1981, pp. 103-104 n. 2; Clough 1982, p. 57; Romano 1985, p. 38; Eberhardt 1986, p. 104; Marinelli 1986, pp. 24 e 42 nota 19; Rodella 1986, p. 5; Günther 1988, pp. 39-40; Tellini Perina 1988c, p. 139; Woods-Marsden 1988, p. 4; Cerati 1989, p. 54; M. Tafuri, in *Giulio Romano* 1989, p. 550; Zeri 1989, p. 13; Hale 1990, pp. 39-40; Marinelli 1990b, p. 642; Forlani Tempesti 1991, p. 73 nota 2; Romano 1991, tav. 73; Berzaghi 1992, pp. 8-9 e 83; Malacarne 1992, p. 44; Signorini 1992; Ventura 1992; Bazzotti 1993b, p. 277; Kliemann 1993, pp. 101-103; Bellosi 1994, pp. 281, 284, 286, 299 nota 1 e 300-301 nota 16; Henry 1994, p. 21; Agosti 1995, p. 64; Cicinelli 1995, p. 60; Cortesi 1995, pp. 312 e 318; Malacarne, Bini 1995, p. 87; S. Petrocchi, in *Gonzaga* 1995, p. 131 n. II.11; Ventura 1995, pp. 34-36, 73-74 e 199; Brown, Lorenzoni 1996, p. 63; Brown, Lorenzoni 1997, pp. 140, 149, 151, 158, 165 nota 26 e 167 nota 37; Zanichelli 1997, p. 36; Marinelli 1998b, p. 29; M. Donisi, in Brugnoli 1999, p. 202; Burattelli 1999, p. 233 nota 168; Leone De Castris 1999, p. 97; Poll-Frommel, Schmidt, Syre 2000, p. 28; Signori 2000, p. 190; L'Occaso 2002, pp. 27-28; Martini 2002, p. 204; Rodella 2002, p. 19; L'Occaso 2003b, pp. 137 nota 8 e 139; Signorini 2003, p. 287; Szakács 2003, p. 26; Arbillaga, Valcárcel 2004, p. LV; Cavazzini 2004, pp. 2 e 91; Degenhart, Schmitt 2004, p. 338; H.-J. Eberhardt, in *Dizionario biografico dei miniatori* 2004, pp. 807 e 810; Malacarne 2004-2008, I (2004), pp. 19, 40-42, 62-63, 192 e 317; Villata 2004, p. 111; Agosti 2005c, pp. 213 e 251-252; Berzaghi 2005b, p. 47; Bazzotti 2006, p. 208; M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 154; H.-J. Eberhardt, in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006, p. 310; Lapenta 2006, p. 193 n. 689; Marinelli 2006, p. 34; Morselli 2006, pp. 43, 53 e 167; Peretti 2006, p. 121; Rausa 2006, p. 188 nota 2; P. Astrua, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti* 2007, p. 435; Bertelli 2007b, p. 323; Cirani 2007, p. 25 nota 95; Eberhardt 2007, p. 273; Bourne 2008, pp. 152-153 e 205-206; Furlotti, Rebecchini 2008, pp. 30-32 e 87; L'Occaso 2008b, pp. 123 e 127; Mutti 2008, p. 36; D. Samadelli, in *Affreschi nelle ville venete* 2008, p. 426; Vinco 2008, p. 27; G.Z. Zanichelli, in *Correggio* 2008, p. 481; Lucco 2009, p. 28; Bazzotti 2010, p. 684; Dal Pozzolo 2010, p. 145; L'Occaso 2010d, pp. 161 e 177; L'Occaso 2010h, p. 144; Marini 2010, p. 566; Vinco 2010, pp. 39-40; Zamperini 2010, p. 17; Avery-Quash 2011, I, p. 383; Piccinelli 2011, p. 111.

Esposizioni: Mantova 1937, n. 2; Mantova 1961, n. 82; Mantova 1972, n. 27; Londra 1981-1982, n. 2; Mantova 1989 [cfr. M. Tafuri, in *Giulio Romano* 1989, p. 550]; Mantova 1995, n. II.11.

Restauri documentati: 1889, Giuseppe Steffanoni (Pagnotta 2002-2003, p. 261); ante 1897 (?), Luigi Cavenaghi; 1923 ca., Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 1960, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1959/1960, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1981, Coffani Restauri (ASoMn, anno finanziario 1981, Restauri opere d'arte proprietà statale, Cap. 2045); 1994-1995, Arké (Artoni, Marocchi 2009, p. 171 nota 46).

Tra le prime attestazioni del dipinto, se non la prima, vi sarebbe la menzione nell'elenco dei beni del palazzo Ducale di Mantova del 1626-1627, alla voce "Un quadro grande con sopra li fatti d'armi della casa, stimato scuti 15, lire 90" (Luzio 1913, p. 93 n. 25; Morselli 2000, n. 689). Nel settembre 1651 il viaggiatore inglese Richard Symonds vede nel palazzo Ducale di Mantova "In a long gallery 2 large quadros of Andrea Mantegna of the taking of Mantova *** ye Dukes pallace and the Piazza and Church by are admirably colored and in most perfect perspective" (Oxford, Bodleian Library, ms. Rawlinson d.121, p. 156): una descrizione che, a parte la confusione sull'autore, calza assai bene al nostro dipinto, che forse non era il solo con questa iconografia. Tre lustri più tardi il dipinto è ancora nella galleria di Santa Barbara, riconoscibile nel "quadro grande di Passarino" lì conservato (Meroni 1976, p. 42).

Nel 1707 Ferdinando Carlo, fuggendo a Venezia, lascia il dipinto a Mantova, affidandolo al marchese Silvio Gonzaga, come rivela un documento che parla di tre quadri, uno dei quali rappresenta "la solevatione della città di Mantova contro Passarino Bonacorsi opera del Mantegna, logorato dal tempo" (cfr. d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 190 nota 10; *Dai Gonzaga agli Asburgo* 2008, p. 220; allo stesso Silvio giungono "Altri due quadri di simile grandezza d'altre istorie parimente logori, fatti da un veronese con le maniere del Mantegna"). Per vie a noi ignote il quadro giungerebbe, forse ancora nel primissimo Settecento, alla famiglia Andreasi: è Litta, nel 1835 (tav. I), a segnalarne alcuni passaggi di proprietà. Il "gran quadro in tela", egli scrive (riferendosi con certezza al nostro), "attualmente si possiede dalla famiglia *Fochessati* in Mantova. Il quadro apparteneva all'antica famiglia degli *Andreasi*, che lo avevano nel loro palazzo. I *Bevilacqua* di Ferrara eredi degli *Andreasi* lo venderono da circa 45 anni al sig. Giuseppe *Bonazzi*, dalle mani del quale passò in quelle del signor Gobio, e finalmente nell'attual possessore *Fochessati*. Il quadro fu dipinto nel 1494 da Domenico *Moroni* distinto pittor veronese, ed è molto probabile, che gli fosse commesso da uno degli *Andreasi*" (Litta 1835, tav. I). Credo che Litta alluda agli Amorotti Andreasi; una Felicita di quella famiglia nel secondo Seicento sposa infatti Alfonso Bevilacqua. Anche il fratello di Felicita, Luigi, ultimo degli Amorotti Andreasi e già proprietario del palazzo Castiglioni in piazza Sordello, lascia i suoi beni ai nipoti Girolamo e Luigi Bevilacqua, figli di Alfonso; con Luigi si estingue la sua dinastia. Tuttavia, neanche seguendo quella pista ho reperito sicure menzioni del quadro nel corso del Settecento e del primo Ottocento; Giuseppe Bonazzi – che l'avrebbe acquistato attorno al 1790 – è un nobile osti-

gliese morto nel 1818 e i cui eredi sono Francesco Gobio e Lorenzo Tamarozzi (Gobio 1855, p. 25). È piuttosto evidente che la traccia data da Litta, ora ripercorsa, non è facilmente associabile all'ipotesi che la *Cacciata* sia giunta nel 1707 nelle mani di Silvio Gonzaga; non si capisce infatti perché questi (nato nel 1671 da Claudio e morto nel 1740: Amadei 1750 [ed. 1954-1957], IV, pp. 700-701) in vita debba averla ceduta agli Amorotti Andreasi entro il 1716, anno in cui quella famiglia si estingue.

Litta è anche il primo a riferire il dipinto al veronese Domenico Morone, certo leggendone la firma, messa in dubbio solamente da Ragghianti; questi la reputa falsa e del XVI-XVII secolo, in un appunto sulla copia del catalogo di Ozzola conservata presso la Fondazione Ragghianti di Lucca.

Presso i Fochessati il quadro è studiato nel 1857 da Mündler, che lo giudica "almost ruined" (Mündler 1857 [ed. 1985], p. 171), e da Eastlake che ne dà una lunga descrizione: "Passerino Buonacorsi sig. di Mantua killed by Lodovico Gonzaga's party in front of his palace (the origin of the Gonzaga rule). A number of small figures, some armed & on horseback some unhorsed. The principal event seems to be taking place in the middle distance but the figures are so scattered and confused & the picture in so bad a state that it would require some time (& a good light, in which the picture is not) to decypher it. Cloth – 10.6 w 5.5 ½ h. The architecture well executed representing the palace still to be recognized and part of the Duomo, the acting taking place in the piazza in front of the "palazzo della Corte". Figures also interesting for the costume – the preserved parts, heads etc very mantegnesque" (ms. Eastlake 1857, c. 5v; Avery-Quash 2011, I, p. 383). Eastlake, di conseguenza, non ne suggerisce l'acquisto per la National Gallery di Londra. Meno male. Arrighi pubblica nel 1859 (p. 557) una prima parziale riproduzione a stampa del dipinto, incisa da "Vajani", ma identifica il soggetto come Azzo d'Este alla presa di Serravalle. Presso i Fochessati il quadro è ricordato dal conte d'Arco nel 1859 (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 190 nota 10).

Nel 1888 la tela viene acquistata da Cristoforo Benigno Crespi di Milano per 17.000 lire (Frizzoni 1891, pp. 304-305; Cortesi 1995, p. 312); qui è restaurata da Cavenaghi (Pacchioni 1921, p. 7), è probabilmente dotata dell'attuale cornice ed è notificata nel 1910 (Cortesi 1995, p. 318); in questi anni è oggetto di numerosi studi e pubblicazioni e viene inoltre presa a modello per la ristrutturazione della facciata del palazzo del Capitano (cfr. cat. 613).

Nel 1913 il quadro, oramai celebre, è venduto dai Crespi allo Stato, per l'enorme cifra di 150.000 lire, a esito di un arbitrato di Carlo Gamba (Molmenti 1913b; anche: ASoMn, pos. XIII, scat. 50). Nel 1914 la *Cacciata* entra nel palazzo Ducale; messa in sicurezza durante la guerra (Gerola 1918, pp. 270-272), è inventariata nel 1937 con una valutazione di 50.000 lire!

Il soggetto del dipinto è particolarmente noto ed è la principale ragione della sua rilevante fortuna bibliografica. È il 16 agosto del 1328 e nonostante un caldo che immagino soffocante i Gonzaga indossano l'armatura e impugnano le armi contro i Bonacolsi, che allora governano la città di Mantova. Luigi Gonzaga – definito *alter Romulus* da Paolo Attavanti (L'Occaso 2010d, p. 177) – è spalleggiato dalle truppe scaligere, il cui ingresso in città avviene alla sinistra della composizione, dalla porta dei Mulini; al centro e in primo piano è la battaglia tra le due opposte fazioni; sulla destra si vede il tentativo di fuga di Passerino Bonacolsi, su un cavallo nero, che vorrebbe rifugiarsi nel palazzo del Capitano; al centro ma in secondo piano è l'ultimo momento della narrazione: i Gonzaga hanno vinto e rendono grazie a Dio con una processione che culmina nel duomo. È probabile, come suggerito da Signorini (1992, pp. 84-86), che la pittura si basi sul testo della *Cronica* di Bonamente Aliprandi, chiusa nel 1414 o sulla più recente *Historia* del Platina. Il testo della stele, trascritto da Venturi (1900) e oggi scarsamente leggibile, trova infatti consonanze con l'*Historia*, anche in termini linguistici.

Di grande rilievo è la fedele rappresentazione dell'urbanistica della Mantova di fine Quattrocento e della sua piazza principale. È stata già analizzata in dettaglio l'importanza di questo documento pittorico per lo studio della facciata masegnesca del duomo e per la ricostruzione "filologica" del palazzo del Capitano, ma la tela offre anche altri importanti spunti: sulla Ca' Zojosa a esempio, cui corrispondono con ogni probabilità le strutture ad archetti gotico-fioriti sulla destra della cattedrale (Paccagnini 1969b, p. 10). È probabile, come notato da Ferrari (1977, pp. 246 e 248-249 nota 7), che la chiesa dipinta lì oltre non sia Sant'Agata, ma San Giorgio, nell'omonimo sobborgo; effettivamente l'aspetto di quella chiesa, quale appare ancora alla fine del Settecento in un disegno del Louvre (inv. RF 2974), è molto simile a quello del tempio dipinto da Morone alle spalle del duomo. Sulla sinistra la "veduta" potrebbe rappresentare, con una compressione sintattica degli spazi, la torre già esistente sul ponte dei Mulini e, all'accesso verso di esso, la chiesa dei Santi Gervasio e Protasio.

Dobbiamo attendere il 1925 perché – chiusa la contabilità e spenti i primi ardori – Wittkower (1925, p.

279) esprima un giudizio di carattere formale: "Der weit lebendigere Carpaccio behält im Grunde die Disposition des Lehrers bei; jedoch überwuchert sein erzählendes Temperament die trockene Sachlichkeit Gentiles". Lo studioso nota nell'angolo sinistro e a destra due corpi di soldati morti "in prospettiva", che indicano il centro focale del dipinto (Wittkower 1925, p. 276) e sottolinea l'asservimento della gamma cromatica alla scelta di un'illuminazione diffusa e di una piena perspicuità ottica (Wittkower 1925, p. 277). Longhi (1947, pp. 188-189) analizza la costruzione propettica dell'opera, che giudica di impostazione carpaccesca: nota però che Morone cambia due volte il punto di vista, tanto che "i piani s'incavalcano" a scapito della lucidità narrativa. Berenson (1954, p. 241) vi scorge un intento decorativo, divertente e persino galante, che trasforma la cruenta battaglia in un'elegante giostra. A mio avviso, vi è invece un certo grado di verismo nella rappresentazione bellica, nella varietà delle pose, non sempre eleganti, dei combattenti, e persino particolari raccapriccianti come il piede troncato del soldato sulla destra.

È solo in anni recenti che si ragiona sull'originaria ubicazione della tela. Prima di essere in palazzo Ducale, è molto probabile che il dipinto sia stato per quasi un secolo (fino al 1599 ca.) nel palazzo di San Sebastiano. Ventura (1992) suppone infatti che al dipinto si alluda nel 1515, allorché si ricorda che nel palazzo di Francesco II a Porta Pusterla, "In una camera era depinto le vitorie e fati l'avea fato, e il baston auto quando fu fato capitanio di la Signoria nostra" (Sanuto 1887, col. 281). Il rimando alla nostra tela non è tuttavia così ovvio, se davvero quei dipinti celebravano le imprese di Francesco II. La *Cacciata*, a ogni modo, essendo datata 1494, non può nascere per il palazzo di San Sebastiano, eretto a partire dal 1505 ca.: Ventura propone pertanto di legarla a un passo vasariano, in cui si accenna a tele dipinte da Francesco Bonsignori: "nel palazzo d'i Gonzaga la creazione de' primi signori di Mantoa e le giostre che furono fatte in sulla piazza di S. Piero, la quale ha quivi in prospettiva" (Vasari 1568 [1966-1987], IV (1976), p. 581). Ventura, che riporta "palazzo di Gonzaga" (Ventura 1992, p. 28), ritiene che Vasari alluda impropriamente alla nostra tela, riferendola a Bonsignori, che il dipinto nasca per il palazzo di Gonzaga e che venga trasferito ai primi del Cinquecento nel palazzo di San Sebastiano. Certo è che le diverse letture della preposizione aprono due strade ben distinte.

Attorno al 1599 il quadro sarebbe giunto – assieme a varie altre opere tra cui i *Trionfi di Cesare* di Mantegna – in palazzo Ducale. Kliemann (1993, pp. 101-103) accoglie dubitativamente la proposta di Ventura; Brown e la Lorenzoni (1996, p. 63) rimangono indecisi tra Marmirolo e Gonzaga, come luogo d'origine della tela: entrambi i palazzi vengono decorati nell'ultimo decennio del XV secolo, anche se in quello di Marmirolo non sembra esserci stato un corrispettivo del "Camarino de li Trionfi" o della "Sala de le Victorie" allestiti invece a Gonzaga. Il nesso tra il passo vasariano e la tela di Morone è posto in dubbio da Danieli (in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 154). Mi pare poco probabile che la menzione del 1515 e la testimonianza di Vasari – nella lettura datane da Ventura – possano riferirsi alla stessa opera, anche perché l'aretino nel 1568 segnalerebbe la tela ancora a Gonzaga. Nel caso in cui Vasari abbia visto la tela proprio lì, potrei tirare in ballo, per giustificarne il successivo spostamento a Mantova, un documento del 6 ottobre 1579; è una lettera con la quale il duca Guglielmo scrive: "Mandate a prendere a Gonzaga li quadri che sono nel camerino ove soglio stanciar io, et nell'altro del signor Prospero, avertendo al maestro ch'anderà per essi a non guastar le cornici et pilastrelli dorati; anzi, di rimetterle a suo luoco et ove sono essi quadri che si dia di bianco con il penello" (ASMn, AG, b. 2953, libro 385, c. 77r). Non possiamo inoltre escludere – i documenti anzi lo dimostrano – che esistessero più cicli celebranti le imprese belliche dei Gonzaga; in definitiva rimangono incerte le vicende del quadro sino ai primi del Seicento.

Il dipinto è servito di modello al pittore Teodoro Ghisi per la realizzazione di un vasto telero dipinto entro il 1587 e d'analogo soggetto, già nel castello gonzaghesco di Goito e oggi a Opoeno, nella Repubblica Ceca.

Il cat. 70 è inoltre stato più volte tradotto in incisione: oltre a quelle già citate, attorno alla metà dell'Ottocento si conosce una stampa che ne esclude il margine sinistro e che reca le scritte "Antoldi dis." e "Bramati inc.": due esemplari, completati da una policromia a *gouache*, si conservano nel Museo di palazzo Ducale (inv. generale 6776 e inv. statale 95260).

Nel 1926 il pittore Cecilio Di Pampero ne esegue copia (ASoMn, pos. 7, fasc. 89).

ARTISTA MANTOVANO

71-72. *Fregio ornamentale con putti e festoni appesi ad anelli, con coppe e tazze, su fondo giallo* TAV. XXIII
1495-1500 ca.
affreschi strappati e applicati su tela – cm 115x396; cm 115x121,9
inv. statale 2037-2038
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani.

I due pannelli provengono da un unico ambiente e sono stati strappati entro il 1960 da un edificio non meglio identificato della contrada Bellalancia. È possibile, ma non certo, che anche il cat. 73 appartenga allo stesso *ensemble*. Il fregio è dipinto con un vivace fondo ocra su cui sono dei festoni vegetali, appesi ad anelli; tra un festone e l'altro sono alternati dei vasi. Alcuni putti alati (tubicino quello che s'intravede sul 2038) completano l'ornato: alcuni sono davanti ai festoni, altri a cavallo degli stessi.
Il pessimo stato di conservazione di questi affreschi ne sminuisce molto l'interesse, ma si tratta di pitture di discreta qualità, che non si esauriscono nell'ispirazione a modelli mantegneschi. Il tratto di contorno è piuttosto insistito e le cromie sono tenui, tranne che nel fondo, brillante e carico. Non è possibile proporre un nome per l'autore di queste pitture, databili verosimilmente a ridosso del 1500.

ARTISTA MANTOVANO

73. *Figura virile che tiene nella mano destra un cartiglio* TAV. XXIII
1495-1500 ca.
affresco strappato e applicato su tela – cm 215,1x160
inv. statale 2427
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani.

Quasi indecifrabile, l'affresco strappato rappresenta una figura stante in un riquadro rettangolare incorniciato da un motivo a treccia. Al centro, su un fondo giallo ocra, è probabilmente un uomo, dalla cui mano destra un lungo cartiglio si dispiega fin sopra la testa; la scritta su di esso è però illeggibile. Un panno è visibile all'altezza della vita dell'uomo.
L'affresco ha identica provenienza – un edificio di via Alberto Mario demolito entro il 1960 – e analogo fondale color ocra dei due frammenti inv. 2037 e 2038 (cat. 71-72), ma non è certo che provenga dallo stesso ambiente o che facesse parte della stessa decorazione, poiché diversi sono i dettagli architettonici ornamentali e diverso sembra anche il *ductus* pittorico, che negli altri due pannelli è più legato a una traccia grafica.
Sembra adeguata una datazione verso il 1500.

Bernardino Argenti (?)
doc. Mantova 1480 – 1500

74. *Madonna col Bambino tra i santi Sebastiano e Fabiano, con Francesco II Gonzaga e Isabella d'Este (?)* TAV. XXVIII
1500 (?)
affresco strappato e montato su alveolare – cm 300x220
inv. generale 11514
Provenienza: Mantova, San Sebastiano (fino al 1884); Mantova, palazzo Accademico (dal 1884 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922 al 1991); Mantova, San Sebastiano (dal 1991).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 6034, 12034.
Bibliografia: Cadioli 1763, p. 91; Antoldi 1816, p. 34; Pungileoni 1817-1821, II (1818), p. 16; Susani 1818, p. 75; Antoldi 1821, p. 69; Soresina 1829, p. 75; Susani 1830, p. 80; Valery 1831, p. 264; *Guida numerica* 1858, p. 176; d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 243 e 244 nota 4; *Guida di Mantova* 1866, p. 94; Crowe, Cavalcaselle 1871, p. 416 nota 5; Frizzoni 1873, pp. 2-3; Intra 1880 [ed. 2003], pp. 214 e 220 nota 88; Intra 1883, p. 99; Intra 1896, p. 101; Kristeller 1901, p. 456; Orioli 1901, p. 124; Kristeller 1902, p. 477; Matteucci 1902, pp. 170-171; Intra 1903, p. 58; Crowe, Cavalcaselle 1912, II, p. 117 nota 4; Intra 1916, pp. 68 e 129; Restori 1919, pp. 105 e 162; Restori 1925, p. 20; Schiavi 1925, n.n.; Cottafavi 1926, p. 470; Giannantoni 1929, p. 116; Schiavi 1932, pp. 10 e 43; Restori 1937, pp. 323-324; Ozzola 1949, n. 310; Ozzola 1953, n. 310; Perina 1961b, pp. 336-337 e 358 nota 105; Calzona 1979, pp. 35, 40, 61-62 nota 7, 63 nota 22, 64 nota 26 e 213; Lamoreux 1980, pp. 221-223; F. Negrini, in *Palazzo Ducale* 1988, pp. 3-4; Ferrari 1994, p. 112 nota 18; I. Marelli, in *Leon Battista Alberti* 1994, pp. 536-539 n. 139; Agosti 1995, p. 79 nota 75; Tamassia 1996, p. 61; Tavernor 1997, p. 229; Böckmann 1999, pp. 285 e 294; D. Ferrari, in Intra 1880 [ed. 2003], p. 185 nota 19; Böckmann 2004, *ad indicem* e in part. p. 171; Agosti 2005c, p. 143 nota 74; Böckmann 2005, p. 68; Malacarne 2004-2008, II (2005), pp. 159 e 161; Ferlisi 2006, pp. 72 e 80-81 nota 71; Ghizzi 2006, p. 462; Nicolò 2006, pp. 552-553, 555 e 591-592 docc. 180-181 e 187; Bourne 2008, pp. 79 e nota 55 e 186; L'Occaso 2009b, p. 12.
Esposizioni: Mantova 1994, n. 139.
Restauri documentati: 1884, Giuseppe o Luigi Steffanoni; 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte); 1988, Coffani Restauri.

L'affresco proviene dalla facciata della chiesa albertiana di San Sebastiano. Qui è ricordato da numerosi scrittori, primo dei quali è Cadioli (1763, p. 91): "Alla sommità della facciata di essa Chiesa v'ha un dipinto a fresco, rappresentante la Madonna con s. Sebastiano, ed altri Santi, ch'è opera del nostro Mantegna". Il murale viene strappato nel 1884 da Steffanoni (Giuseppe, secondo la documentazione in ASMn, Prefettura, a. 1885, fasc. 51, e in ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1883-1900; Luigi, secondo Intra 1896, p. 101) ed è acquisito al Museo Patrio; giunto in palazzo Ducale nel 1922 (Tamassia 1996, p. 61), doveva già essere ricollocato sulla facciata della chiesa nel 1923 (Nicolò 2006, p. 592 doc. 187) ma viene infine restituito al tempio di San Sebastiano solo nel 1991 (ASoMn, pos. XIII).
La Vergine, con il Bambino in piedi sulle ginocchia, siede su un alto trono; a sinistra è san Sebastiano, legato a una colonna, e sulla destra un santo vescovo, con ogni probabilità Fabiano (ma Celestino secondo Ozzola 1949, n. 310). In basso, quasi impercettibili, sono le figure dei due committenti: a lungo e a torto ritenuti Ludovico Gonzaga e la moglie Barbara, sono invece Francesco II e probabilmente Isabella d'Este, come per prima s'è accorta la Marelli (in *Leon Battista Alberti* 1994, p. 537 n. 139).
L'attribuzione a Mantegna è accolta da larga parte della letteratura ottocentesca, con l'eccezione di Crowe e Cavalcaselle (1871, p. 416 nota 5) e di Frizzoni (1873, pp. 2-3); all'alba del XX secolo è Kristeller (1901, p. 456) a "declassarlo" a opera di allievo. Ciò nonostante, l'affresco continua a essere citato come opera di Mantegna dalla letteratura locale e odeporica, mentre solo una parte della critica (per esempio Ozzola 1949, n. 310; 1953, n. 310) insiste nel ritenerlo di "scuola". Per Calzona (1979, pp. 61-62 nota 7) l'affresco, "mai terminato, come traspare dal viso della Madonna ancora a sinopia", è della "scuola del Mantegna" e va datato *post* 1529, anno in cui la chiesa è consacrata. L'aspetto "incompiuto" dell'opera si deve forse semplicemente alla caduta di intonaco che fa riemergere la sinopia sottostante. La datazione tarda è accolta dalla Marelli (in *Leon Battista Alberti* 1994, pp. 536-539 n. 139), la quale suppone che l'affresco possa essere opera di Rinaldo Mantovano, in una fase di dipendenza dai modi di Leonbruno col quale è in contatto prima dell'arrivo a Mantova di Giulio Romano (1524).
L'attribuzione a Rinaldo Mantovano lascia perplesso Agosti (1995, p. 79 nota 75) e la cronologia dell'opera viene giustamente arretrata al 1500 ca. dalla Böckmann (1999, p. 294; 2004, p. 171), che insiste sulle affinità

compositive dell'affresco con la *Pala della Vittoria* di Mantegna (Parigi, Louvre), già rilevate da D'Arco (1857-1859, II (1859), p. 244 nota 4), da Schiavi (1932, p. 43) e dalla Perina (1961b, p. 337). Si può addirittura ipotizzare, sulla base dei pochi frammenti tuttora leggibili, che il ritratto di Francesco II inginocchiato sia copia esatta di quello nella pala francese.
Recentemente Agosti (2005c, p. 143 nota 74) ha notato che il gruppo della Madonna col Bambino ripropone uno schema inventato da Mantegna, che troviamo anche nella *Madonna col Bambino e santi* della Galleria Sabauda di Torino (inv. 164) e in altre derivazioni, tra cui il dipinto già Facchini-Nievo ora al Louvre (inv. RF 183).
Una datazione *ad annum* è proposta da Ferlisi, che segnala un passo della seicentesca *Cronaca* manoscritta di Giovanni Mambrino in cui si afferma che nel 1500 il padre D'Anselmo "fece dipingere sopra la faciata della sudetta Chiesa una belissima Madona con un San Sebastiano, e a' pieddi della Madona vi fece dipingere il signor marchese Francesco con sua moglie Isabella da Este, fatti dal naturale, per opera de un pittore tedesco" (Ferlisi 2006, p. 72; cfr. ASMn, DPA, b. 80, p. 646).
Ho quindi suggerito alla Bourne (2008, p. 79 nota 55) che l'autore dell'affresco possa essere Bernardino di Giovanni Argenti. Questi è infatti, a quanto mi risulta, l'unico "pittore tedesco" attivo a Mantova nel 1500. Egli è documentato in città dal 1480 – con un atto in cui è detto "teutonicus de Monaco" (L'Occaso 2005, p. 131 nota 2) – al 1500 (Coddè 1837, p. 10); nel 1480 Bernardino è nella bottega di Nicolò Solimani, del quale sposa, nel 1488, la figlia Jacoba (ASMn, RN Straordinarie, b. 9, c. 199r). Nel 1497 Nicolò e il genero s'impegnano a realizzare un monumentale polittico per l'altar maggiore della chiesa di San Domenico, su committenza Strozzi (ASMn, AN, not. R. Conti Capralba, b. 175, 6 ottobre 1497). Tangenze tra il nostro affresco e l'opera di Mantegna si avvertono nella posa della mano sinistra della Madonna, analoga a quella della pala di San Zeno; una soluzione analoga è adoperata dall'autore della pala ora alla Pinacoteca Malaspina di Pavia (inv. 131) ma proveniente da Revere, il quale dipinge con una pennellata larga e sciatta, ma si mostra discreto ornatista e potrebbe persino essere il medesimo autore dell'affresco in esame.

Antonio di Michele da Canipanova, detto Antonio da Pavia
doc. Mantova 1503 – 1527

75. *Madonna col Bambino e i santi Girolamo, Domenico, Pietro Martire e Pietro* TAV. XXVII
1500 ca.
tempera su tela – cm 194x157
inv. generale 11495
Iscrizioni: "ANT.S PAPIĒSIS P." (o "Antonius Papiensis fe." per D'Arco 1842b, p. 27), "ESSE DEI MATREM QVEM HOMINIS CVI CONTIGIT VNI ALMA FAVE HVIC POPVLO QVA [*sic*, per QUAE?] PIETATE VALES".
Provenienza: Mantova, famiglia Masetti (fino a prima del 1852); Mantova, Carlo d'Arco (fino al 1852); Mantova, palazzo Accademico (dal 1852 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915 al 2004); Mantova, palazzo di San Sebastiano (dal 2004).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Alinari 18779; Anderson 10990; Cini 158303; Giovetti 126; Longhi 0480293 (cartolina Alinari); ISAL 18779; Paccagnini 28527; Ragghianti (cartella Antonio da Pavia).
Bibliografia: D'Arco 1842b, p. 27; D'Arco 1853, pp. 20-21 n. IX.9; Resti Ferrari 1853, p. 113 nota 93; D'Arco 1857-1859, I (1857), p. 50 e tav. 29, II (1859), pp. 183 e 190 nota 10; Portioli 1868, p. 106; Crowe, Cavalcaselle 1871, I, p. 419 nota 1; Venturi 1888, II, p. 45; Kristeller 1901, p. 427; Matteucci 1902, p. 341; *Allgemeines* 1907-1950, II (1908), p. 6; Crowe, Cavalcaselle 1912, II, p. 120 nota 1; Venturi 1901-1940, VII/3 (1914), p. 476; Giannantoni 1929, p. 114; Ozzola 1946, p. 8 n. 18; Ozzola 1949, n. 31; Ozzola 1953, n. 31; Arslan 1961, p. 173; R. Bossaglia, in *DBI* 1960-2010, III (1961), p. 568; Paccagnini 1961b, p. 139 n. 97; Perina 1961b, p. 335; Ragghianti 1985, p. 55; Pirondini 1986, pp. 96-97; M.C. Chiusa, in *Pinacoteca di Brera* 1990, p. 460; V. Terraroli, in *Allgemeines* 1992-2011, 3 (1990), p. 610; Berzaghi 1992, p. 83; R. Berzaghi, in *Beni artistici* 1992, p. 158; Ventura 1992, p. 96; Bazzotti 1993b, p. 277; Agosti 1995, p. 66; Ventura 1995, p. 72; Tamassia 1996, p. 59; Blanc 1998, p. 54; Gismondi 1998, p. 29; Ghirardi 1999, p. 16; Bocchi, Donzelli 2000, p. 74; M. Tanzi, in *Ioanes Ispanus* 2000, p. 100; Bazzotti 2001, p. 109; L'Occaso 2002, p. 67; M.G. Albertini Ottolenghi, in *Andrea Mantegna e l'incisione* 2003, p. 112; Bocchi 2003, p. 256; G. Fossaluzza, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2004, p. 355; Agosti 2005c, p. 259 nota 102; Bertelli 2005, p. 118; M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, pp. 142 n. 37 e 144; S. Marinelli, in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006, p. 222; Ventura 2010, p. 596.
Esposizioni: Mantova 1961, n. 97; Mantova 2006-2007c, n. 37.

Restauri documentati: 1946, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte); 1960, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1959/1960, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili) (riporto su nuovo telaio); L. Bottura nella scheda OA del 1997 dà conto di un restauro conservativo del 1995; 2003, Francesco Melli.

Non sappiamo in quale chiesa fosse originariamente il dipinto ed entrambe le ipotesi che si possono avanzare hanno punti deboli. La prima notizia certa sulla nostra pala è del 1842, quando D'Arco (1842b, p. 27) la segnala, senza tuttavia dire dove essa sia conservata. Forse era già nella collezione del medico mantovano Masetti, proprietario anche di altre interessanti opere d'arte, ma diventa quindi dello stesso d'Arco. Questi infatti, donando l'opera al Museo Patrio, ne racconta le passate vicende (D'Arco 1853, pp. 20-21 n. IX.9; D'Arco 1857-1859, I (1857), p. 50 nota 2). La presenza di due santi domenicani suggerisce che la pala possa provenire da una chiesa di quest'ordine, come San Domenico (L'Occaso 2002, p. 67), piuttosto che da San Girolamo in Porto Mantovano, che fu dei girolamini (come suggerivo ad Agosti 2005c, p. 259 nota 102). I girolamini erano infatti legati all'ordine francescano ed è quindi poco probabile che la "Beata Vergine con san Girolamo, ed altre tre figure, quadro antico di maniera diligente", proveniente da quella chiesa e depositata nel 1781 nel Regio Ginnasio, sia la nostra pala. Questa rimane nel Museo Patrio fino al 1915, anno in cui è depositata in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 59), ma nel 2004 giunge al Museo della Città nel palazzo di San Sebastiano.

D'Arco (1842b, p. 27) trascrive la firma sul cartellino in basso a destra e giudica Antonio da Pavia un servile imitatore di Mantegna, "incapace ad ingenerare nessun senso d'amore o di speranza negli animi" (D'Arco 1857-1859, I (1857), p. 50); egli fa riprodurre a stampa il dipinto, attraverso un suo disegno (*ibidem*, tav. 29). Lo studioso suppone anche (1857-1859, II (1859), p. 190 nota 10) che l'opera sia da identificare con "una Madonna del popolo" già nelle collezioni dei Gonzaga e affidata nel 1707 a Giovan Battista Chiaves, ma ciò è decisamente improbabile (L'Occaso 2007c, p. 104).

La Albertini Ottolenghi (in *Andrea Mantegna* 2003, p. 112) identifica il santo alla destra di Girolamo con Nicola da Tolentino, mentre Danieli (in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 142 n. 37) vede nelle due figure in secondo piano i carmelitani Alberto e Angelo; credo invece che siano Domenico di Guzman e Pietro da Verona (come già scritto da Bertelli 2005, p. 118): del tolentinate mancano l'abito agostiniano e il sole, suoi consueti attributi, e ricordo che i carmelitani indossano un manto bianco sopra una veste marrone, contrariamente ai due santi qui rappresentati. Tutti e quattro tengono in mano un libro. La Madonna siede su un trono di marmo finemente intagliato e sopra la testa, davanti al drappo d'onore, è un ovale con una scritta latina, che – diversamente da Bertelli (2005, p. 118) – proverei a rendere con "O datrice di vita a cui sola toccò essere madre di Dio e Uomo, tu sei capace di grande pietà, favorisci questo popolo", pur rilevando l'ostacolo del *quem* (che D'Arco 1853, leggeva *quæ*); per Giorgio Bernardi Perini (com. or.) potrebbe esserci un'eco della preghiera dantesca "di san Bernardo da Chiaravalle" (*Par.*, XXXIII, 19), in cui la Vergine è lodata anche per la sua pietà. Nel paesaggio sullo sfondo sono sparsi alcuni edifici antichi: rovine classiche tra cui pare scorgere un Castel Sant'Angelo.

Il dipinto è descritto da Crowe e Cavalcaselle nel 1871 (I, p. 419 nota 1), in termini non lusinghieri: "The forms of these figures are heavy; the tempera is raw and mapped off in loud contrasts of light and shade, the style a mixture of Bartolommeo Vivarini and the Mantegnesque"; un giudizio negativo è anche nelle parole degli studiosi che successivamente hanno menzionato il dipinto: Venturi (1901-1940, VII/3 (1914), p. 476) lo dice una "traduzione volgare di forme del grande maestro", ossia di Mantegna. In seguito la Bossaglia (in *DBI* 1960-2010, 3 (1961), p. 568) vede in Antonio un artista di scuola muranese adeguatosi ai modi di Andrea. Un tentativo di rivalutazione è compiuto da Paccagnini (1961b, p. 139 n. 97), secondo il quale "non manca infatti nello stile di questo artista una larghezza di forme e un senso classico dei rapporti compositivi, influenzato dalle opere tarde del Mantegna". Terraroli (in *Allgemeines* 1992-2011, 3 (1990), p. 610) scorge nel panneggiare fitto e spigoloso un legame con Ferrara.

Se la paternità dell'opera è fuori discussione, la sua datazione è presa in considerazione solo di recente. La Chiusa (in *Pinacoteca di Brera* 1990, p. 460) la giudica simile e coeva alla pala braidense del pavese, che è del 1514 e proviene da Santo Stefano di Novellara. Ventura (1995, p. 72) ritiene piuttosto che il dipinto vada datato intorno al 1490, mentre Bertelli (2005, p. 118) vi nota l'influsso della mantegnesca *Madonna Trivulzio* del 1497 (Milano, Castello Sforzesco), nel punto focale basso, e ritiene inoltre che vi possa essere la conoscenza del Bramantino nelle proporzioni allungate delle figure. Una datazione intorno al 1500 è accettata anche da Danieli e da Marinelli (in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006, p. 222) ed è condivisibile. La struttura compositiva, tuttavia, si può meglio collegare ai *Trionfi di Cesare* dello stesso Mantegna, cui la nostra pala deve sia il leggero sottinsù, sia il pae-

saggio collinare che occupa oltre due terzi dell'orizzonte. L'ovale posto sopra il trono sembra rievocare la *Pala della Vittoria* (1495-1496), più che la *Pala Trivulzio*, e anche la posa della Vergine col Bambino è chiaramente mantegnesca e ricorda quella della tela con i santi Giovanni Battista e Maddalena a Londra (National Gallery, inv. NG 274).
Una datazione verso il 1500 trova conforto nella documentazione relativa al pittore, che ho reperito in archivio e che permette di chiarirne in parte la biografia. Antonio di Michele da Canipanova, cioè Antonio da Pavia, è a Mantova con certezza tra il 1503 e il 1527 e nell'aprile 1528 è sicuramente morto (ASMn, AN, not. B. Meia, b. 580, 13 giugno 1503; *ibidem*, not. P.F. De Legge, b. 4014, 19 gennaio 1527 e 31 aprile 1528). Al suo catalogo si possono aggiungere la *Madonna col Bambino* del Museum of Fine Arts di Boston (inv. 30.682; cfr. Murphy 1985, p. 176) e una *Natività* passata sul mercato antiquario con attribuzione a Liberale da Verona (Christie's, Londra, 27 novembre 1970, lotto 29), assai simile alla *Natività* ostigliese del pittore, oggi conservata nel Museo Diocesano di Mantova.
Il 26 marzo 1857 Luigi Sperimbergo è autorizzato a copiare la nostra pala (AAVMn, b. 40, Atti della vecchia Accademia, fasc. 1857), ma non conosco il frutto del suo lavoro.

Francesco Bonsignori
Verona 1450/1455 – Caldiero 1519

76. *Andata al Calvario*
1500-1505 ca.
olio su tela – cm 99,5x137,5
inv. generale 11497
Cornice non originaria ma antica, cm 130,5x168,2x5,5.
Provenienza: Mantova, Scuola Segreta (fino al 1781); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1781 a prima del 1786); Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915 al 2004); Mantova, palazzo di San Sebastiano (dal 2004).
Proprietà: comunale.

TAV. XXVI
cornice: TAV. CCI

Archivio fotografico storico: Alinari 55279 (del 1962); Anderson 10992; Giovetti 125; Paccagnini 33480.
Bibliografia: Cadioli 1763, p. 82; Susani 1818, p. 41; d'Arco 1827, pp. 25-26; Soresina 1829, p. 40; Missirini 1830, pp. 160-161; Susani 1830, p. 46; Valery 1831, p. 252; Susani 1836, p. 46; Zannandreis 1836 [ed. 1891], p. 61; Bottoni 1839, p. 157; Rosini 1839-1847, IV (1843), p. 193; d'Arco 1857-1859, I (1857), p. 57 e tav. 42, II (1859), pp. 214 n. 60, 245 n. 3 e 246 nota 1; Mündler 1857 [ed. 1985], pp. 171-172; *Murray's Handbook* 1860, p. 296; Bernasconi 1864, p. 252; *Guida di Mantova* 1866, p. 65; Crowe, Cavalcaselle 1871, I, p. 480; d'Arco 1874, p. 162; Intra 1883, p. 46; Berenson 1895, p. 58 nota 1; Berenson 1895b, p. 90; Matteucci 1902, pp. 40, 192, 347 e 386-387; Intra 1903, p. 59; Tea 1910, p. 135; Crowe, Cavalcaselle 1912, II, p. 187; Giannantoni 1929, p. 114; Pacchioni, Pacchioni 1930, p. 143; Berenson 1932, p. 96; Berenson 1936, p. 83; Anonimo 1938, p. 94; Ozzola 1946, p. 8 n. 17; Ozzola 1949, n. 30; Arslan 1952, p. 136; Ozzola 1953, n. 30; Puppi 1958, p. 172; Puppi 1958c, p. [4]; Paccagnini 1961b, p. 114 n. 77; Perina 1961b, p. 371; Schmitt 1961, pp. 93, 95-97, 117 n. 8 e 130; Berenson 1968, I, p. 59; U.B. Schmitt, in *DBI* 1960-2010, 12 (1970), p. 406; U. Lehmann-Brockhaus, in Brugnoli 1974, p. 120; Cuppini 1981, p. 377; Natale 1982, p. 128; Piva 1988, p. 95 nota 131; Tellini Perina 1988d, p. 95; *Dal Correggio a Giulio Romano* 1989, p. 159; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 25 e 226; Marinelli 1990b, pp. 640-642; Berzaghi 1992, p. 83; Moro 1995, pp. 59-61 e 62 nota 3; Ventura 1995, p. 78; Tamassia 1996, p. 16 e 59; R. Casarin, in *Cinquecento lombardo* 2000, p. 318 n. VI.1; Furlotti 2000, p. 47; Arcari 2001, p. 199 nota 11; Cirillo 2002, p. 84; L'Occaso 2002, p. 67; L'Occaso 2002b, p. 26; Bugatti 2004, p. 133; Bertelli 2005, p. 121; C. Beghini, in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006, p. 322; M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 154 n. 45; Sogliani 2006, p. 256; Furlotti, Rebecchini 2008, p. 87; Avery-Quash 2011, I, p. 384.
Esposizioni: Mantova 1961, n. 77; San Benedetto Po 1989 (cfr. *Dal Correggio a Giulio Romano* 1989, p. 159); Milano 2000-2001, n. VI.1; Mantova 2006-2007c, n. 45.
Restauri documentati: 1835, Antonio Ruggeri (?) (Accademia Virgiliana, Atti della vecchia Accademia, b. 37, fasc. 1829 [bis], relazione del pittore del 7 aprile 1835, che chiede 6 zecchini per il restauro della tela; ma non si sa se il restauro poi avvenga); 1938 entro il, Arturo Raffaldini (cfr. Anonimo 1938, p. 94); 1960, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1959/1960, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 2000, laboratorio della Soprintendenza.

Non ci sono dubbi sulla provenienza del dipinto, poiché Cadioli (1763, p. 82) vede nella sagrestia della Scuola Segreta "un quadro, su cui è effigiato Gesù medesimo, caduto sotto l'enorme peso della Croce, fatto

per mano dell'altra volta ricordato Monsignori", ossia il pittore veronese Francesco Bonsignori. Nel 1781 il dipinto è depositato presso il Regio Ginnasio (App. 3, n. 20), ma viene poi trasferito in Sant'Orsola dove è incluso nell'elenco del 1786 di Giovanni Bottani, relativo alle opere da trasportare nel Regio Ginnasio (App. 4, n. 60). In Accademia Virgiliana lo riconosciamo nell'inventario del 1810 (App. 8, n. 34), in quello del 1827 (App. 9, n. 3) e ancora nell'atto di cessione (1862) della quadreria al Comune. La tela rimane nel palazzo Accademico fino al 1915, consegnata allora al palazzo Ducale dove – a parte un ricovero a Firenze nel 1917 (Tamassia 1996, p. 16; R. Casarin, in *Cinquecento lombardo* 2000, p. 318) – rimane sino al 2004, quando giunge nel palazzo di San Sebastiano.

Non priva di significato pare la collocazione originaria del dipinto, già nota a d'Arco (1827, p. 25), poiché Francesco Bonsignori "fu onoratissimamente sotterrato in Mantoa nella sepoltura della Compagnia Segreta in San Francesco" (Vasari 1568 [1966-1987], IV (1976), pp. 582-583), da intendersi a mio avviso come la compagnia della Scuola Segreta, dipendente da San Francesco (cfr. Donesmondi 1612-1616, I (1612), p. 393). Non escludo quindi che il dipinto sia giunto alla Scuola Segreta tramite questo legame personale dell'artista, piuttosto che per una committenza esterna.

L'*Andata al Calvario* è citata in quasi tutte le guide ottocentesche della città, sempre con la corretta attribuzione a Bonsignori, con la sola eccezione di Soresina (1829, p. 40) e di Valery (1831, p. 252), i quali curiosamente la dicono del fratello fra' Girolamo. Nel 1857 Mündler ([ed. 1985], pp. 171-172) giudica il quadro "In stile & execution very much like Bartolomeo Montagna", mentre per Eastlake (ms. 1857, c. 6v; Avery-Quash 2011, I, p. 384) il Cristo è "like Raphael & A. Durer's figure"; contemporaneamente d'Arco (1827) ne sottolinea la nobiltà della composizione, lodando la scelta del pittore di isolare il gruppo di Cristo e delle pie donne ed evitando di rappresentare anche i manigoldi. Positivo ma con riserve è il giudizio di Crowe e Cavalcaselle (1871, I, p. 480 nota 2): "This is a conventional picture in arrangement, wanting in life and power. The treatment is cold and careful"; essi notano anche reminiscenze della scuola umbra (poco condivisibili) e di Lorenzo Costa, su cui si è sempre insistito per spiegare una carica emotiva che proietterebbe il dipinto già oltre la sfera strettamente mantegnesca.

Pochi anni più tardi Frizzoni prende appunti su questa tela "intatta da ristauro, ma danneggiata da uno strappo nel mezzo, e priva di cornice, tanta è la noncuranza e l'ignoranza municipale" (ms. Frizzoni 1874-1876, c. 8r). Horne, in occasione del suo passaggio mantovano del 1898 assieme a Berenson, scorge nel dipinto l'"influence of Liberale" (ms. Horne 1898, p. 133). Matteucci (1902, p. 387) precisa che il gruppo della Vergine viene dalla celebre stampa di Mantegna del *Seppellimento* "orizzontale".

Sulle affinità stilistiche con Bartolomeo Montagna – che già Cavalcaselle sottolinea nel pittore veronese – insiste giustamente Puppi (1958b, p. 8). La Tea (1910, p. 135) data la tela al 1506-1508, ossia dopo la morte di Mantegna; Berenson (1936, p. 83) la considera opera tarda; la Schmitt (1961), ravvisando l'eco della pittura di Lorenzo Costa (giunto a Mantova nel 1506), propone una cronologia al 1510 ca., accolta in seguito in maniera unanime; di recente anche la Sogliani (2006, p. 256) sottolinea l'ascendenza costesca, che a me non sembra necessaria. La leziosità del pittore ferrarese, al suo apice nelle prime opere mantovane, per Isabella d'Este, non trova riscontro nella costruzione compatta di questa tela, ancora sotto l'astro di Mantegna e gremita di robuste figure. La rappresentazione del dramma è priva di orpelli e ghirigori. Anche la figura femminile all'estrema destra, collegandosi alla Santa Elisabetta della *Pala della Vittoria* (Louvre, inv. 369), palesa l'ascendenza mantegnesca. Propongo quindi una datazione tra il 1500 e il 1505.

Una copia esatta, dipinta forse agli inizi del XX secolo, si conserva nella canonica della basilica di San Luigi a Castiglione delle Stiviere.

ARTISTA MANTOVANO

77. *Fregio ornamentale con girali e grilli* TAV. XXVIII
1500-1510
affresco strappato e montato su tela – cm 80,5x147,2
inv. statale 2016
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani; 1999, Vittorio Cesetti.

Il fregio viene strappato tra il 1957 e il 1960 da uno stabile del quartiere Bellalancia; è quindi ricoverato in palazzo Ducale dove è però inventariato solo nel 1973, come pittura del XVI secolo. Non si hanno informazioni più precise sulla provenienza dello strappo.
Creature di fantasia, metà umane e metà rapaci, dominano la composizione, di fattura abbastanza modesta. Un'arpia dalle ali spiegate ha appeso al collo un *oscillum* a forma di *pelta* mentre mostri dal torso virile, ma con testa e ali d'uccello, zampe da cavallo e coda fitomorfa, occupano buona parte della composizione, resa ancor più fitta da nastri svolazzanti e pampini d'uva. L'architrave in basso è decorato con ovuli. Una maggior vivacità cromatica, soprattutto per la terra rossa che campisce il fondo, distingue questo da molti degli altri fregi qui presentati. Mi pare si possa proporre una datazione ai primi del Cinquecento, in una fase di parziale emancipazione dall'ornato quattrocentesco, di gusto più architettonico.

ARTISTA MANTOVANO

78. *Veduta di Gerusalemme* TAV. XXVIII
1500-1515 ca.
inv. generale 11457; inv. statale 369
affresco strappato e montato su alveolare – cm 145x146,9
Iscrizioni: "...ONSV... ...VS", "...RIST...TR.....IVIO....MMOR", "SEPVLCRVM VIRGINIS", "CA.. MINOR", "TORENS", "...O..NS VRBIS", "...MIAVRA...", "... CRISTVS ...VI... IN ORTO", "PORTA ... STEPHANI", "STEPHAN", "S. ANA", "D. EROD[IS]", "...S ...MPVM", D. PILATI".
Provenienza: Mantova, abitazione di Plinio Ghirardini in via Bernardo Canal (fino al 1924); Mantova, palazzo Ducale (dal 1924).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 6631.
Bibliografia: ANONIMO 1924; ANONIMO 1925, p. 478; PACCHIONI, PACCHIONI 1930, p. 73; OZZOLA 1949, n. 9; OZZOLA 1953, n. 9; MARANI 1971, p. 361; PACCAGNINI 1973, p. [59]; BROWN 1984, pp. 35-45; CICINELLI 1995, p. 59; CASTRICHINI 1996, p. 52; A. Cicinelli, in CASTRICHINI 1996, p. 8; VENTURA 1996, p. 104; BROWN, LORENZONI 1997, p. 150; BOURNE 1999, p. 65; BRUNELLI 2001, p. 67; BOURNE 2008, p. 248; L'OCCASO 2009c, pp. 715-717.
Esposizioni: Mantova 2000-2001.
Restauri documentati: 1924, Arturo Raffaldini; 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1994, Marcello Castrichini.

La prima notizia certa del dipinto è del 1924: in quell'anno l'affresco viene ritrovato in una abitazione privata di via Bernardo Canal n. 3; il proprietario, Plinio Ghirardini, lo stesso anno ne fa dono al palazzo Ducale. Il murale, un disegno a tratto nero con tenui campiture di terra rossa, è prontamente identificato come *Veduta di Gerusalemme* (ANONIMO 1925, p. 478), e come tale è pubblicato anche dai PACCHIONI (1930, p. 73): in questa occasione tuttavia la didascalia relativa all'immagine reca un'indicazione fuorviante poiché lo dice "grafito in una cella del castello". Che un affresco con questa iconografia fosse in un'abitazione privata, non deve stupirci: qualcosa di analogo si trova in palazzo Burcardo a Roma (L'OCCASO 2009c, p. 717). Ci si può chiedere se l'antico proprietario del palazzo da cui l'affresco proviene sia stato pellegrino in Terrasanta o se abbia commissionato il murale spinto da mera devozione.
L'affresco è inventariato, nel 1937, con una datazione alla prima metà del Quattrocento. Menzionato da OZZOLA (1949, n. 9; 1953, n. 9), da MARANI (1971, p. 361) e da PACCAGNINI (1973, p. [59]), come opera di fine XV secolo, è oggetto di un approfondito studio da parte di BROWN (1984). Lo studioso fornisce per primo una trascrizione integrale delle scritte allora leggibili e soprattutto analizza questa *Gerusalemme* nel contesto dell'arte mantovana del primo Cinquecento. Egli nota la non perfetta congruità di questa rappresentazione con la pianta disegnata da Erhard Reuwich di Utrecht e pubblicata nella *Civitas Iherusalem* edita a Magonza

nel 1486 da Bernhard von Breydenbach, e ritiene pertanto che l'affresco si rifaccia a un diverso modello: forse la monumentale *Veduta di Gerusalemme*, di 190x880 cm ca., che da Venezia – nel 1511 – Vittore Carpaccio doveva inviare a Francesco II per il palazzo di San Sebastiano. Brown nota anche che l'affresco di via Canal è con ogni probabilità un frammento di una composizione assai più vasta, che ritiene fosse larga circa 14 piedi (cm 420 ca.). Ma le proporzioni di questo tipo di rappresentazione sono solitamente ancora più oblunghe, con una proporzione tra altezza e larghezza di circa 1:4,5; ciò porterebbe a non escludere che il murale fosse, in origine, ben più ampio.
Negli anni seguenti Cicinelli e Castrichini – ignorando la bibliografia sull'opera – suppongono che l'affresco sia stato strappato dalla sala dei Papi del palazzo Ducale e lo datano ai primi decenni del Quattrocento, giudicandolo dell'ambiente del Pisanello (Cicinelli 1995, p. 59; Castrichini 1996, p. 52; A. Cicinelli, in Castrichini 1996, p. 8). Questa tesi è prontamente confutata da Ventura (1996, p. 104).
Nel 1999 la Bourne sottolinea la probabile dipendenza dell'opera dalla xilografia di Reuwich. La datazione al secondo decennio del Cinquecento, proposta da Brown, potrebbe comunque essere troppo tarda; non escludo infatti che circolassero diversi modelli di *Vedute di Gerusalemme* e la stesura pittorica del nostro affresco potrebbe spettare alla fine del XV secolo o ai primi anni del Cinquecento.
Rispetto all'illustrazione della *Civitas Iherusalem* il nostro affresco mostra differenze non sostanziali nella disposizione degli edifici e dei templi, mentre presenta notevoli divergenze quanto alla loro descrizione. I minareti sono trasformati in campanili o torri medievali, le guglie in cupole, le moschee in chiese e gli edifici sono tutti "arricchiti" di archetti pensili, lesene, beccatelli e altri elementi architettonici occidentali, assenti nell'incisione del 1486.

Lazzaro Grimaldi (?)
Reggio Emilia 1472 – doc. 1512

79. *Busto di guerriero* TAV. XXIX
1502 (?)
affresco strappato e applicato su tela – cm 55x37,2
inv. generale 11501; inv. statale 684
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1902); Mantova, palazzo Ducale (dal 1902).
Proprietà: statale (?).

Bibliografia: Patricolo 1904, p. 57; Ozzola 1949, n. 52; Ozzola 1953, n. 52; Perina 1961b, p. 480; Ragghianti 1962, p. 38.
Restauri documentati: 1994-1997, laboratorio della Soprintendenza.

Credo che l'affresco si possa riconoscere nella "testa d'armigero trovata in un locale dell'Ospedale civico di Mantova" di cui scrive Patricolo nel 1904 (p. 57). L'ospedale era allora sito in ambienti già appartenuti al monastero di Sant'Orsola, fondato nel 1603 ma inglobando numerosi edifici preesistenti, tra cui il vasto palazzo dei Gonzaga di Vescovato. L'esecuzione dello strappo è forse precisabile al 1902, poiché sul retro della tela è incollato un foglio di giornale, probabilmente la "Gazzetta di Mantova", su cui si intravedono misurazioni metereologiche relative al 27 dicembre 1902. Non v'è dubbio che il frammento appartenesse a una più ampia composizione, ma non ho modo di capire quale.
Il dipinto è inventariato nel 1937 come opera del XV secolo; in seguito, senza indicarne la provenienza, Ozzola (1949, n. 52; 1953, n. 52) lo menziona attribuendolo a Giovanni Antonio De Sacchis, il Pordenone, presente a Mantova nel 1519-1520, impegnato a dipingere l'esterno della casa di Paride Ceresara, il palazzo del Diavolo, e forse altre facciate (Tellini Perina 1994; Agosti 2005, pp. XXXIV-XXXV nota 102; Fischer Pace 2008, pp. 244-245 nn. 551-553; L'Occaso 2009b, pp. 24-27). La Perina (1961b, p. 480) accoglie con qualche dubbio l'attribuzione al Pordenone, mentre in seguito Ragghianti (1962, p. 38) precisa che si tratta invece di "una derivazione cinquecentesca dal gusto del Mantegna".
Il palazzo dei Gonzaga di Vescovato appartiene, a cavallo tra XV e XVI secolo, al bellicoso Giovanni Gonzaga, figlio di Federico I. Per lui nel 1502 lavora il reggiano Lazzaro Grimaldi (Agosti 2005c, pp. 208 e 244 nota 52), al quale converrà accostare il malconcio lacerto. L'unica opera firmata del pittore è una *Madonna col Bambino e quattro santi* conservata presso una non meglio precisata collezione privata; su di essa Lucco

(2006, pp. 11-15) ha costruito un catalogo di opere che Ervas (2009) riferisce in parte a Geminiano Benzoni e Ferretti (2009b) a Domenico Panetti. Un confronto tra la paletta firmata e il nostro affresco non pare impossibile e mi induce quindi a presentare in via d'ipotesi lo strappo sotto il nome di Grimaldi.

ARTISTA MANTOVANO

80. *Occasio et Paenitentia* TAV. XXVI

1505 ca.
affresco strappato e montato su pannello di alveolare – cm 153,7x174
inv. generale 11505
Provenienza: Mantova, palazzo privato (prima del 1885); Mantova, palazzo Biondi (fino al 1885); Mantova, palazzo Accademico (dal 1885 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915 al 2004); Mantova, palazzo di San Sebastiano (dal 2004).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Alinari 18782, 48230 (1939), 55270 (1962); Anderson 10991; Giovetti 159; ISAL 3346; Paccagnini 33146.
Bibliografia: Kristeller 1901, p. 457; Kristeller 1902, p. 479; Warburg 1907 [1966], pp. 237-238 nota 2; Kristeller 1911, pp. 46-47; Pacchioni 1914, p. 168; Doren 1922-1923, p. 136 nota 133; Schubring 1923, p. 79; Schubring 1931, p. 56; Van Marle 1932, p. 185; Fiocco 1937, pp. 75-76 e 209; Wittkower 1938, p. 318; Ozzola 1946, p. 9 n. 22; Ozzola 1949, n. 46; Ozzola 1953, n. 46; Tietze-Conrat 1955, p. 205; Cipriani 1956, p. 79; Boeck 1957, p. 197; Paccagnini 1961b, p. 75 n. 54; Perina 1961b, p. 336; Garavaglia 1967, p. 116 n. 87; Berenson 1968, I, p. 240; Paccagnini 1973, p. [53]; Romano 1981, p. 72; Lightbown 1986, pp. 470-471 n. 143; G. Pastore, in *Cappella del Mantegna* 1986, p. 115; Cortesi Bosco 1987, p. 439; Berzaghi 1992, p. 82; G. Giovannoni, in *Medaglisti nell'età di Mantegna* 1992, pp. 75-76; Schwarzenberg, Paolozzi Strozzi 1992, p. 200; Agosti 1995, pp. 66 e 79-80 nota 83; Pinotti 1996, p. 20; Quintavalle 1996, p. 38; Tamassia 1996, p. 58; Secchi 2000, pp. 89-90; Signorini 2000, pp. 225-226; K. Faber, in *Trionfo di Bacco* 2002, p. 127; L. Syson, in *Camerino di alabastro* 2004, p. 228; C. Tellini Perina, in *In the Light of Apollo* 2004, pp. 256-257 n. III.17; Agosti 2005c, pp. 215-216 e 257 nota 99; Bertelli 2005, pp. 105-110; Lewis 2006, p. 13; Marubbi 2006, p. 276; Pastore 2006, p. 345 nota 28; C. Pisani, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 116 n. 24; L. Bortolotti, in *Dürer e l'Italia* 2007, p. 150 n. II.7; Signorini 2007, pp. 74 e 140; Agosti 2008, p. 305 nota 48; Blumenröder 2008, p. 78 nota 317; Pierguidi 2008, pp. 85-86; Basilico 2010, p. 10; Castiglioni 2010, pp. 477-478; Ventura 2010, p. 588.
Esposizioni: Mantova 1961, n. 54; Atene 2003-2004, n. III.17; Mantova 2006-2007c, n. 24; Roma 2007, n. II.7.
Restauri documentati: 1885, Bortolo Bosio (ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1883-1900, 1885, sul trasporto dell'affresco e un restauro, col quale furono rimossi deturpanti ritocchi a tempera); 1993-1995, Marcello Castrichini.

L'affresco viene descritto per la prima volta nel 1885 da Intra, in occasione del suo trasporto nel Museo Civico, effettuato da Bortolo Bosio; all'epoca si trova in palazzo Biondi, "sopra un camino nel primo salotto a sinistra del grande scalone e fu quivi trasportato, or sono vari anni, da altro antico palazzo di Mantova, indi acconciamente accomodato e rinchiuso in una specie di cornice" (ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1883-1900, 4 febbraio 1885; cfr. C. Pisani, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 116 n. 24). Questa testimonianza mette in discussione l'ubicazione originaria dell'opera, che si ritiene solitamente essere palazzo Biondi. Questo edificio tuttavia, riedificato verso il 1494 da Giovan Maria Calvisano Gonzaga, per la sua architettura rinascimentale e per la sopravvivenza di pitture databili ai primi del XVI secolo, non può essere definitivamente escluso. Nel 1915 il nostro affresco è depositato dal Comune di Mantova in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 58) e nel 2004 giunge nel Museo della Città nel palazzo di San Sebastiano. Le vicissitudini dell'opera, già staccata a massello anteriormente al 1885, in quell'anno smossa e ripulita da "deturpanti" ritocchi a tempera e in seguito sottoposta a nuovi interventi, non ne agevolano la lettura. Già Kristeller (1901, p. 457) infatti la dice fortemente restaurata.

Nel 1895 Intra menziona, nell'inventario manoscritto delle collezioni comunali, l'affresco come "la Fortuna che respinge il Merito, il quale è raccolto dalla virtù, attribuito al Mantegna" (App. 11, n. 36); il soggetto è descritto come *Occasio* da Kristeller (1901, p. 457), il quale pare essere il primo a menzionare a stampa l'opera. Warburg (1907 [1966], p. 238) vi ravvisa un'esatta illustrazione della *Occasio/Kaιρὸς* secondo l'epigramma ecfrastico di Ausonio "In simulachrum Occasionis et Paenitentiae" (*Epigrammata*, II, 33), in cui si descrive una statua di Fidia, rappresentante *Occasio*, che sta su una ruota, ha i piedi alati, il volto coperto dalla chioma, la nuca calva, ed è affiancata da una di-

vinità chiamata "Metanoea" (Μετάνοια), traducibile con pentimento. "Tu modo dic, quid agat tecum. - Quandoque volavi, | haec manet; hanc retinent, quos ego praeterii. Tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris, elapsam dices me tibi de manibus" (Ausonio [ed. 2007], p. 38 n. 12: "«Ma ora dimmi che rapporto l'altra abbia con te». Quand'io m'involo lei rimane; la trattengono quelli che io ho oltrepassato. Anche tu, quando m'interroghi, e indugi con le domande, dirai che sono stata io a sfuggirti di mano"). Il testo di Ausonio prende ispirazione da un epigramma di Posidippo di Pella, che sembra essere il primo a descrivere una statua (di bronzo?), di mano di Lisippo, rappresentante *Καιρὸς*. Né l'epigramma di Posidippo né quello di Ausonio specificano il materiale di cui era fatta la statua, che nel nostro affresco sembra lapidea. All'epoca di Lisippo *Καιρὸς* ha già il significato di "occasione" o "momento giusto", come in Pittaco, mentre per Omero il termine indica il "punto giusto" per una ferita mortale (Moreno 1995). La scultura di Lisippo raffigurava probabilmente un giovane nudo e alato, con un piede poggiato su una sfera.

La grande fortuna bibliografica dell'affresco si deve proprio alla sua peculiare iconografia. A parte un'isolata menzione dell'opera come *Fortuna che respinge il Genio* (Van Marle 1932, p. 185), la discussione si concentra per molti anni sulla proposta di Warburg. Per Doren (1922-1923, p. 136 nota 133) la figura sul piedistallo potrebbe essere la Sapienza, mentre Schubring (1931, p. 56) mette in relazione l'affresco con la dantesca "corta buffa | de' ben che son commessi alla Fortuna" (*Inf.*, VII, 61-62). La figura sul piedistallo è identificata da Wittkower (1938, p. 318) con la Virtù/Penitenza, in parallelo a quella che compare ne *L'Estrif de Fortune et de Vertu* di Martin le Franc, un testo dedicato nel 1477 a Filippo di Borgogna e illustrato da Simion Marmion (Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9510, f. 1): qui la Virtù è ammantata come una monaca ma non è sul piedistallo. Su piedistallo è anche la Sapienza nel *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca: "Sedes Virtutis Quadrata", in contrapposizione all'instabilità della sfera.

Diversa è l'interpretazione fornita da Lightbown (1986, pp. 470-471 n. 143), che intende questa figura come personificazione della *Vera Eruditio*, sulla scorta della *Tabula Cebetis* (XVIII-XIX). Per la Faber (in *Trionfo di Bacco* 2002, p. 127) è la *Constantia*, sul piedistallo, che cerca di impedire a una giovane donna, forse *Paenitentia*, di rincorrere *Occasio*.

Una lettera del 1503 di Mario Equicola al marchese Francesco II Gonzaga (pubblicata in Kolsky 1991, pp. 89-90) sembra descrivere il nostro affresco (Agosti 1995, p. 66) e lo stesso Equicola pubblica il testo di Ausonio nel 1507 (Agosti 1995, p. 79 nota 83), un anno prima di stabilirsi alla corte di Mantova; si rammenti che il testo latino era stato pubblicato già più volte: a Milano per esempio, nel 1490, da Scinzenzeler. Tante e diverse le interpretazioni della figura sul piedistallo, la quale, in ultima analisi, potrebbe ben essere una generica Virtù (Agosti 1995, p. 66). La mia opinione è che non ci si debba scostare dalla proposta di Warburg, poiché l'immagine offre un esatto riscontro dell'epigramma di Ausonio: l'Occasione sfugge all'interlocutore, trattenuto da *Μετάνοια/Penitenza*, la terza figura che proprio Ausonio introduce e che manca in Posidippo; vale la pena ricordare che *Καιρὸς* è maschile in greco e che di conseguenza il sesso femminile della figura sulla sinistra si deve alla versione latina in *Occasio* ("Sum dea cui nomen nec Cicero ipse dedit").

Piuttosto concorde è la critica nel porre l'affresco nell'orbita di Mantegna. La cauta proposta di Kristeller (1901, p. 457; 1902, p. 479) a favore di Antonio da Pavia ha goduto di un pigro consenso. Nel catalogo fotografico Anderson, l'affresco è indicato come di Francesco Bonsignori o di scuola di Mantegna (*Catalogue général* 1907, pp. 23 e 100). Fiocco (1937, pp. 75-76) crede che si tratti di un'opera incompiuta del maestro, ultimata dalla scuola e alterata da ridipinture, mentre Boeck (1957, p. 197) non esclude del tutto che possa essere una debole prova del maestro. Per Berenson (1968, I, p. 240) è opera della sua scuola. L'affresco è inventariato in palazzo Ducale nel 1937 come possibile dipinto di Leonbruno, ma è oggi solitamente indicato come dell'ambito di Mantegna e le proposte ad Antonio da Pavia, la cui grafia ha ben altro nitore, e a Leonbruno possono senz'altro essere scartate. Marubbi (2006, p. 276) suggerisce piuttosto un collegamento stilistico con gli affreschi della Loggia dei Militi di Cremona. Da parte mia non escluderei che dello stesso autore possa essere una rustica pala d'altare recentemente riemersa nella collezione Bardini di Firenze (M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 132 n. 31) e forse, a costituire un micro-nucleo di opere piuttosto coerenti, anche la brutta *Deposizione* della basilica di Sant'Andrea in Mantova e l'ancor più modesta *Deposizione* della Fondazione Cini di Venezia (su cui: Agosti 2005c, p. 175 nota 2; cfr. Fahy 2000, p. 29 n. 82). Il nostro affresco rimane tuttavia a un livello leggermente superiore rispetto alle altre opere.

Pacchioni (1914, p. 168) crede che l'affresco sia posteriore a Mantegna; Wittkower (1938, p. 318) suggerisce – su basi stilistiche – che l'opera sia databile attorno al 1500; per la precisione, non prima del 1490. Egli vi ravvisa il riflesso di opere tarde di Mantegna; la Faber (in

Trionfo di Bacco 2002, p. 127) data seccamente lo strappo al 1490. Castiglioni (2010, pp. 477-478) ritiene che l'affresco sia databile entro il 1490, in quanto sarebbe citato da una miniatura del veronese Francesco di Bettino alla Pierpont Morgan Library di New York (ms. 306, c. 42). A mio avviso la *Paenitentia* rammenta certe figure dei *Trionfi di Cesare*, tanto nell'incedere quanto nei paludamenti. Una datazione al 1505 ca. mi sembra la più probabile, mancandovi la morbidezza di stile introdotta da Lorenzo Costa.

ARTISTA VICENTINO

81. *Adorazione dei pastori* TAV. XXX
1505-1510
olio su tavola – cm 73,5x56,5
inv. generale 11492
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915 al 2004); Mantova, palazzo di San Sebastiano (dal 2004).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Alinari 47704 (del 1939); Giovetti 8006.
Bibliografia: Mündler 1857 [ed. 1985], p. 172; d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 32 e 245 n. 18; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Giannantoni 1929, p. 114; Buscaroli 1937, p. 38; Zocca 1937, p. 189; L. Becherucci, in *Mostra di Melozzo* 1938, p. 124 n. 147; Ozzola 1946, p. 10 n. 31; Ozzola 1949, n. 63; Ozzola 1953, n. 63; Grigioni 1956, p. 710; Puppi 1958b, p. [8]; Puppi 1958c, p. [8]; Marani 1960, p. 25; Furlan 1971, p. 49; E. Golfieri, in *DBI* 1960-2010, XX (1977), p. 711; Puppi 1980, fig. 87; Viroli 1991, pp. 147 e 152 n. 4; Berzaghi 1992, p. 83; Tempestini 1993, pp. 33-34 e 40 nota 70; Moro 1994, pp. 13-16; Tamassia 1996, p. 59; A. Tempestini, in *Allgemeines* 1992-2011, 15 (1997), p. 297; Tempestini 1998, pp. 85, 121 e 125; Bertelli 2005, p. 118; A. Serafini, in *DBI* 1960-2010, LXXIII (2009), p. 370; Avery-Quash 2011, I, p. 384.
Esposizioni: Forlì 1938, n. 147.
Restauri documentati: 1936, Arturo Raffaldini (ASoMn, scat. 47, pos. XII, fasc. "Restauri – Mantova città – Pratiche varie"); 1953, Giuseppe Arrigoni (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere d'arte danneggiate durante la guerra); L. Bottura nella scheda OA del 1997 dà conto di un restauro conservativo del 1995.

Il dipinto è documentato per la prima volta nel 1786: è presso la chiesa di Sant'Orsola, riconoscibile nell'elenco di Giovanni Bottani come "Maria Vergine, san Giuseppe e il Bambino. Dipinto in tavola, rappresenta il Presepio addorato da' pastori, sono figure intiere in luogo apperto di campagna" (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 214 n. 32; App. 4, n. 32); viene quindi trasferito presso il Regio Ginnasio e di lì all'Accademia entro il 1810. Nell'inventario di quell'anno è infatti indicato "Un quadro in tavola rappresentante un Presepio di maniera antichissima, d'incerto autore, alto braccia 1 pollici 7 e largo braccia 1 pollici 3, proveniente dalle monache di Sant'Orsola" (App. 8, n. 58). Nel palazzo Accademico la tavoletta rimane anche dopo il 1862, quando passa in proprietà al Comune di Mantova; viene depositata nel 1915 in palazzo Ducale (cfr. Tamassia 1996, p. 59) ed è nuovamente trasferita, nel 2004, nel Museo della Città nel palazzo di San Sebastiano.
Nel palazzo Accademico l'*Adorazione* è notata, nel 1857, da Mündler, che la giudica "Like a flemish master of about 1490. Might be G. Speranza or fogolino, of Vicenza" (Mündler 1857 [ed. 1985], p. 172). Nello stesso anno Eastlake pare riferirsi a essa quando annota sul suo taccuino: "An early dry picture, Nativity, small figures, good landscape. Liberale?" (ms. Eastlake 1857, c. 6v; Avery-Quash 2011, I, p. 384). Due decenni dopo Frizzoni appunta: "Piccola tavola col Presepio, dove è dipinta la Vergine, San Giuseppe e i pastori in adorazione. Fondo di paese montuoso. Tarlata ma scevra di ristauro" (ms. Frizzoni 1874-1876, c. 8r).
La prima menzione bibliografica arriva nel primo Novecento, quando Matteucci (1902, p. 373 nota 1) la ricorda come proveniente dalla chiesa di Sant'Orsola. Egli non propone alcuna attribuzione, mentre nel 1929 Giannantoni (p. 114) avanza un riferimento a Bartolomeo Montagna, ribadito anche nell'inventario del 1937, in cui si precisa che il dipinto è "alquanto ammalorato". Nel 1937 la Zocca replica che la qualità dell'opera non è tale da includerla nel catalogo di Montagna, ma che è preferibile ritenerla opera di un imitatore veneto di Palmezzano. Buscaroli (1937) suggerisce quindi di assegnarla a Baldassarre Carrari, per confronto con la *Visitazione* in San Mercuriale a Forlì, e con questa attribuzione il dipinto è presentato alla rassegna forlivese del

1938. È opera di Carrari anche per Ozzola (1946, p. 10 n. 31; 1949, n. 63; 1953, n. 63), Grigioni (1956, p. 710), Marani (1960, p. 25) e Golfieri (1977, p. 711). La copia del catalogo di Ozzola conservata presso la Fondazione Longhi (Firenze) presenta un'annotazione dello studioso a favore di "Fogolino", mentre la copia della Fondazione Ragghianti (Lucca) reca la glossa: "molto vicentino-veronese (fondo)".
Puppi (1958c, p. [8]) l'attribuisce a Luca Antonio Busati, per confronto con la *Deposizione dalla croce* di questo autore dipinta nel 1514 e ora a Sarasota (Ringling Museum). L'attribuzione, ribadita dubitativamente dallo stesso studioso nel 1980, è contestata da Viroli (1991, pp. 147 e 152) che mantiene la tavoletta a Carrari, pur notando in essa caratteri cremonesi; egli data l'opera – come già la Becherucci – alla fine del XV secolo. Il riferimento al forlivese è accolto, pur con qualche perplessità, da Tempestini (1993, pp. 33-34 e 40 nota 70) che nota l'estraneità del dipinto alla cultura veneta. Sempre nel 1958 però Puppi (1958b, p. [8]) aveva fatto anche il nome del montagnesco Pietro da Vicenza, che presenta in termini assai sfumati; come attribuzione "incerta" a questo pittore il dipinto mantovano è ricordato da Furlan (1971, p. 49). Nel 1994 Moro si pronuncia con sicurezza a favore di Altobello Melone, a una data non lontana dal 1510, accostando l'*Adorazione* alla *Madonna col Bambino e san Giovannino* della Carrara di Bergamo (inv. 1048); egli suggerisce inoltre un confronto con l'incisione di Benedetto Montagna dello stesso soggetto (debitrice dell'invenzione di Dürer e databile verso il 1507). Tre anni dopo, Tempestini si esprime contro la proposta di Moro, data il dipinto al 1492-1496 e continua a ritenerlo possibile opera di Carrari. Carlo Bertelli (2005, p. 118) rileva il ricordo di Dürer nella capanna e il "carattere asprigno, alquanto caricato, dei pastori" che rimanda a Cremona e suggerisce quindi, *en passant*, il nome di Francesco Tacconi. Serafini (in *DBI* 1960-2010, LXXIII (2009), p. 370) conferma invece l'attribuzione a Melone. È da notare che i numerosi interventi critici si sono spesso succeduti ignorandosi l'un l'altro. Secondo Daniele Benati, Andrea De Marchi e Filippo Trevisani (com. or.), l'attribuzione a Carrari rimane la più convincente. A mio avviso questa strada non è perseguibile, per l'evidente divario tra la nostra tavola e quella, di analogo soggetto e firmata da Carrari, passata sul mercato antiquario (Semenzato, Venezia, 23 ottobre 1983, lotto 37), o con le altre opere del maestro romagnolo, in cui il turgore anatomico si associa a una semplificazione dei panneggi che qui non ha riscontro.
L'*Adorazione dei pastori* è descritta secondo la consueta iconografia, col Bambino nudo e sdraiato su un lembo di tessuto rosso con orli dorati (così come d'oro sono le lumeggiature sulla veste della Vergine); la scena è ambientata tra i ruderi, appena suggeriti, di una capanna, che un parapetto separa dal fondale paesaggistico, animato da un corteo di snelle figurine. L'uno e le altre rammentano l'arte nordica: il primo dei Magi tiene in mano uno scettro con croce – come un imperatore del Sacro Romano Impero – e sembra tratto da una stampa tedesca. Anche la resa della vegetazione e del cielo, così atmosferico, è tale da far escludere, a mio parere, riferimenti alla cultura romagnola; anche le fronde arboree "belliniane", il ponticello specchiato nell'acqua e le dorature mi pare inducano a tenerlo a ridosso dell'arte veneta, con una datazione difficilmente anteriore al 1505 e forse persino posteriore al 1510.
Si tratta comunque di un'opera isolata, e probabilmente di importazione nel contesto artistico mantovano; credo che il suo montagnismo trovi un confronto non improvvido con il *Cristo* di Pietro da Vicenza nel Museo Correr (inv. 222). Ricordo inoltre che dopo lunga malattia il pittore muore sessantenne, il 6 dicembre 1527, proprio a Mantova (d'Arco, 1842b, p. 26; ASMn, AG, b. 3068, c. 671v). Un legame con la tarda produzione montagnesca mi sembra la chiave di lettura della tavoletta: si confronti il san Giuseppe con una figura pressoché identica nella *Ricognizione del corpo di sant'Antonio* affrescata nella Scuola del Santo a Padova, nel 1512.

Artista mantovano

82. *San Girolamo nel deserto* TAV. XXVIII
1510 ca.
affresco strappato e applicato su pannello – cm 76x121x8,3
inv. generale 11506
Provenienza: Mantova, Santa Maria della Vittoria (fino al 1878); Mantova, palazzo Accademico (dal 1878 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Portioli 1884, p. 55; Matteucci 1902, p. 419; Restori 1915, pp. 185-186; Luzio 1940, p. 41 nota 16; Ozzola 1949, n. 313; Ozzola 1953, n. 313; Tamassia 1996, p. 61; Togliani 2009, p. 184 nota 351.
Restauri documentati: 1876-1877, Antonio Bertolli (ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1873-1877); 1959, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1997, laboratorio della Soprintendenza.

A cavallo tra il 1876 e il 1877 l'affresco, dipinto "nella sommità interna alla porticina" posta sul fianco di Santa Maria della Vittoria (Portioli 1884, p. 55), viene strappato da Bertolli (evidentemente il padovano Antonio Bertolli, attivo nello stesso periodo sugli affreschi della Camera degli Sposi: Torresi 1999, p. 23; Torresi 2003, p. 48) e consegnato al Museo Civico, allora sito nel palazzo Accademico. Nell'elenco del 1895 dei dipinti lì conservati, Intra lo cita come "S. Gerolamo – tolto dalla ex chiesa dei Filippini" (App. 11, n. 32). Infatti la chiesa della Vittoria, fondata nel 1495 e assegnata ai girolamini il 1 dicembre 1499, dopo la soppressione di questa congregazione, avvenuta nel 1670, è affidata nel 1689 ai filippini ed è infine chiusa al culto nel 1797 (Bazzotti 2006, pp. 212-215); in quel momento viene sottratta la celebre pala di Mantegna, oggi al Louvre.
Ciò spiega perché anche Matteucci (1902, p. 419) citi il nostro affresco come proveniente dalla chiesa dei filippini, da non confondere con quella dedicata all'Immacolata Concezione, occupata dallo stesso ordine, consacrata nel 1738 e oggi non più esistente. L'affresco viene quindi depositato in palazzo Ducale nel 1922 (Tamassia 1996, p. 61) e lì è tuttora.
Il santo dalmata è accompagnato dal leone ed è rappresentato con i consueti attributi iconografici, la pietra con cui si batte il petto e il crocifisso cui rivolge le sue preghiere; il deserto in cui sconta il romitaggio è reso come un paesaggio innevato nel quale si intravedono tracce di vegetazione e alcune architetture in lontananza. Pochi sono gli studiosi (Restori 1915, pp. 185-186; Luzio 1940, p. 41 nota 16) che si sono occupati dell'affresco, senza peraltro fornirne le coordinate cronologico-attributive; esso è correttamente inventariato in palazzo Ducale, nel 1937, come opera dei primi del Cinquecento, ma è poi datato da Ozzola (1949, n. 313; 1953, n. 313) al XV secolo.
La scelta del santo rappresentato allude all'ordine, i girolamini, cui la chiesa è affidata nel 1499, ma considerazioni di carattere stilistico inducono a posticipare l'esecuzione dell'affresco al 1510 ca.: la mancanza di elementi mantegneschi spinge la datazione qualche anno dopo la morte del maestro. Una certa morbidezza delle forme e la schematicità del panneggio sembrano doversi alla conoscenza della pittura di Lorenzo Costa, giunto a Mantova nel 1506; affinità – ma non identità di mano – si riscontrano con la pala della parrocchiale di Barbassolo, raffigurante la *Madonna col Bambino, i santi Alberto da Trapani, Cosma e Damiano*, di qualità superiore e curiosamente accostata da Conti (1995, p. 44) ad Amico Aspertini, e con la pala in Sant'Andrea, già in Santa Maria della Vittoria (*Madonna col Bambino tra santi*) (su cui: Agosti 2005c, p. 479 nota 57).

ARTISTA MANTOVANO

83. *Putti che sorreggono una targa con scena di battaglia* TAV. XXX
1510 ca.
olio su tavola – cm 51,6x208,5x3
inv. statale 100966
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 204.
Bibliografia: Agosti 1992, pp. 30-31; G. Giovannoni, in Giovetti, Giovannoni 1992, pp. 34, 73, 75 e 91-92 n. 1; Brown 1997, p. 317 nota 41; Agosti 2005c, pp. 271-272 nota 149; D. Sogliani, in *A casa di Andrea Mantegna* 2006, p. 466 n. 111; S. L'Occaso, in *Correggio* 2008, pp. 88-89 n. I.11.
Esposizioni: Mantova 1992, n. 1; Mantova 2006, n. 111; Parma 2008-2009, n. I.11.
Restauri documentati: 1990-1991, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto viene scoperto entro il 1990 da un operaio, durante lavori di ristrutturazione del salone dell'Armeria in palazzo Ducale, quello in cui tra il 1459 e i primi del 1460 si tengono i lavori del concilio indetto da papa Pio II Piccolomini (Agosti 1992, p. 30); è tuttavia utile segnalare che del dipinto esiste una riproduzione fotografica su lastra (ASoMn), la quale farebbe pensare che fosse noto almeno dagli anni Sessanta. La tavola si trovava nel salone come elemento di reimpiego, forse proveniente da un diverso ambiente dello stesso palazzo Ducale; potrebbe essere giunta nell'Armeria in occasione di un restauro del salone. Un intervento sembra documentato nel 1596 (Marani 1965, p. 187 nota 26; Sortino 1997, p. 498 n. 27), un secondo è pianificato nel 1714 (ASMn, AG, b. 3168, fasc. VII) e nel 1776 viene riparata la pavimentazione (ASMn, Sc, b. 72).

L'opera è di dimensioni non esigue e di buona qualità. Due putti dipinti a grisaglia, cinti da un panneggio assai mosso, seduti sostengono una *tabula ansata* che reca un finto altorilievo lapideo, stagliato sul fondo color ocra ma con tracce di dorature. La medaglia raffigura un combattimento tra soldati: un vessillo con la scritta "SPQR" implica un'ambientazione classica della pugna. Il fondo blu scuro dietro i putti è intessuto con un motivo fitomorfo stilizzato. La sottigliezza della preparazione è una delle cause del degrado conservativo; l'asimmetria compositiva si deve a una decurtazione del lato sinistro della tavola.

L'opera è pubblicata da Agosti (1992, p. 30), che ne fornisce le coordinate stilistiche e cronologiche tuttora da accogliere: la giudica dei primi anni del Cinquecento, forse realizzata in vista di qualche festa o spettacolo, e nota che il disegno vegetale sul fondo è assai simile a quello presente in alcuni dipinti su tavola conservati nell'appartamento Ducale del Palazzo, ma provenienti – con ogni probabilità – dal palazzo di San Sebastiano di Francesco II Gonzaga.

Giovannoni suggerisce subito dopo (in Giovannoni, Giovetti 1992, pp. 73 e 91-92) di confrontare la nostra battaglia con quella sbalzata in una medaglia del Talpa, fusa per Francesco II, mentre la figura a cavallo sulla sinistra sarebbe ripresa da un particolare dei rilievi della colonna di Traiano, forse tramite un disegno mantegnesco conservato all'Albertina di Vienna (inv. 2583); Giovannoni si chiede inoltre "se il suddetto dipinto debba ritenersi compreso tra le pitture a monocromo del Mantegna o della sua strettissima cerchia, che vennero spostate quando la marchesa si trasferì nella Corte nuova [*sic*, ma "Corte Vecchia"] nel 1522". In seguito Brown (1997, p. 317 nota 41) ritiene difficile che "this might be the other *sopraporta* from the Grotta. Described by Stivini as containing «quattro figure», the *Battle Scene* has seven figures".

Agosti (2005c, pp. 271-272 nota 149) torna sulla questione per chiarire che il confronto con la colonna di Traiano gli pare poco funzionale. La Sogliani (in *A casa di Andrea Mantegna* 2006, p. 466 n. 111) ribadisce che l'opera deve spettare a un pittore vicino a Mantegna, attivo nel primo Cinquecento, e insiste sul confronto col foglio viennese.

Il dipinto s'ispira a Mantegna nell'utilizzo del finto bassorilievo su fondo colorato, nel modo di lumeggiare a biacca e nel punto di vista ribassato; si può proporre un confronto con le pitture realizzate entro il 1516 nella cappella funebre del Mantegna in Sant'Andrea e si può pertanto suggerire una datazione della nostra tavola verso il 1510, confermata dal confronto con i motivi fitomorfi del fregio già nel palazzo di San Sebastiano, databili in quel giro d'anni. Quanto all'originaria collocazione, il soggetto mi induce a scartare l'ipotesi di un camerino di Isabella d'Este e a prendere semmai in considerazione – come mera ipotesi – una committenza del marchese Francesco II, cui i temi bellici furono cari; è probabile che il dipinto sia stato in origine posto in una collocazione abbastanza elevata, forse a fregio di un camerino.

Antonio Allegri, detto il Correggio
Correggio 1489 ca. – 1534

84. *Deposizione di Cristo nel sepolcro* TAV. XXIX
1510-1512 ca.
sinopia rossa e nera; frammento di affresco – cm 151,5 Ø
inv. statale 1989
Provenienza: Mantova, Sant'Andrea (fino al 1961); Mantova, palazzo Ducale (dal 1961 al 1983); Mantova, Museo Diocesano (dal 1983).
Proprietà: fabbriceria di Sant'Andrea.

Archivio fotografico storico: Paccagnini 33142.
Bibliografia: Paccagnini 1961, p. 34; Paccagnini 1961b, p. 58 n. 38; Ruhmer 1961, p. CV; Quintavalle 1970, p. 90 n. 13B[1]; Pelati 1974, p. 7; Gould 1976, pp. 30-32 e 283; Brown 1981, pp. 19 e 117 nota 2; Ercoli 1982, p. 88 n. VI; DeGrazia 1984, p. 68; C. Tellini Perina, in Carpeggiani, Tellini Perina 1987, p. 80; Piva 1988, p. 157; R. Brunelli, in *Itinerario nel Rinascimento* 1989, p. 54; Bottari 1990, pp. 15 e 186; L. De Cesaris, in *Storia e arte religiosa a Mantova* 1991, pp. 169-173; I. Marelli, in *Leon Battista Alberti* 1994, pp. 522-523 n. 127b; Ekserdjian 1997, pp. 23-26; Romano 1998, p. 19; Riccomini 2005, p. 11; G. Pastore, in *Attorno a Mantegna* 2006, p. 50; Ekserdjian 2008, p. 77; S. L'Occaso, in *Correggio* 2008, pp. 179-180 n. II.13c; V. Romani, in *Mantegna* 2008, p. 442.
Esposizioni: Mantova 1961, n. 38; Mantova 1989b (cfr. *Itinerario nel Rinascimento* 1989, p. 54); Mantova 1991 (cfr. *Storia e arte religiosa a Mantova* 1991, pp. 169-173); Mantova 1994, n. 127b; Mantova 2006b (cfr. *Attorno a Mantegna* 2006, p. 50); Parma 2008, n. II.13c.
Restauri documentati: 1833, Pietro Ogliani; 1961, Luigi Pigazzini e Aldo Angelini (Paccagnini 1961, p. 53); 1991, Luigi De Cesaris; 2008, Luisa Marchetti e Alberto Fontanini.

La sinopia è scoperta da Paccagnini nel 1961, allorché questi procede allo strappo degli affreschi del pronao della basilica di Sant'Andrea (cfr. cat. 63). Un analogo intervento sulle pitture era stato già proposto nel 1829 dal bresciano Guala (forse Luigi Guala, su cui Torresi 1999, p. 81), come veniamo a sapere da una lettera del 12 novembre 1829 di Agostino Comerio a Carlo d'Arco (ASMn, DPA, b. 204). Nel 1833 il mantovano Pietro Ogliani realizza un intervento di "restauro" delle pitture del pronao e in seguito, tra il 1834 e il 1835, alcuni avanzi delle pitture rinascimentali – definiti "scrostature" – sono depositati presso l'Accademia Virgiliana (Pastore 1991, p. 42), ma oggi non ne resta traccia. Anche Longhi, con una lettera del 1938 al ministro Giovanni Bottai, sosteneva l'opportunità di staccare i due tondi del Correggio (Paolucci 1985b, p. 332). Lo strappo viene esposto alla mostra su Mantegna curata dallo stesso Paccagnini nel 1961; rimane in palazzo Ducale per vari anni (vi è inventariato nel 1973) e nel 1983 giunge nel Museo Diocesano di Mantova, sua attuale collocazione (inv. 8).
La sinopia della *Pietà* mostra palesi tracce di una precedente elaborazione: in alto si vedono i frammenti di tre teste nimbate, probabilmente della Vergine, di Cristo e di san Giovanni Evangelista. Sono lacerti di una pittura forse già rovinatasi in antico, cui corrisponde qualche traccia di una sinopia rossa, realizzata con la stessa tecnica e dalla stessa mano che ha steso la mantegnesca sinopia dell'*Ascensione* (cat. 63); per quanto è possibile giudicare, al medesimo pittore spettano i *Santi Andrea e Longino* già sul frontone della chiesa (oggi nel Museo Diocesano, inv. 10), datati 1488. Il Correggio è quindi in effetti intervenuto "con un intendimento di restauro di una precedente composizione andata distrutta" (Paccagnini 1961b, p. 57).
Senza apparentemente rispettare la composizione sottostante, egli ha steso a pennello il disegno preparatorio, con un tratto largo e compendiario (ma eccessivamente reintegrato nel restauro del 1991) che pare antitetico al minuto tratteggio dell'anteriore sinopia rossa, databile al 1488 ca. Nell'esecuzione dei due affreschi del pronao, si è avvalso anche di più accurati disegni preparatori, dei quali ci rimane solo uno studio per la donna piangente (la Maddalena?) nella *Pietà*, conservato alla Pierpont Morgan Library di New York (inv. IV, 30; tav. CCV, fig. 3), connesso all'affresco e assegnato al Correggio da Popham (1957, p. 13). Il pittore sarebbe partito da un disegno sull'intonaco, necessario al coordinamento della composizione, cui avrebbe sovrapposto cartoni più dettagliati riportati con la tecnica dello spolvero.
L'attribuzione al Correggio della *Deposizione* è accettata dalla maggioranza gli studiosi: tra quelli di parere discorde sono Gould (1976, pp. 30-32 e 283), che la rifiuta, e Di Giampaolo e Muzzi (1993, p. 150 n. 1A), che ne dubitano o piuttosto la escludono (ma cfr. anche S. L'Occaso, in *Correggio* 2008, pp. 179-180 n. II.13a-c). I due tondi potrebbero datarsi a ridosso del 1512; sono il frutto di una commissione in cui potrebbe essere coinvolto il cardinal Sigismondo Gonzaga, primicerio di Sant'Andrea dal 1483 al 1514 (S. L'Occaso, in *Correggio* 2008, p. 180); Brown (1981, p. 19) ritiene che il soggiorno mantovano del Correggio possa collocarsi tra il 1511 e il 1514; la DeGrazia (1984, p. 68) propone per le pitture del pronao una cronologia al 1510-1512. Bottari (1990, p. 186) pensa a una fase successiva rispetto agli *Evangelisti* della cappella di San Giovanni Battista. In anni recenti Romano (1998, p. 19) e Goldner (in *Correggio and Parmigianino* 2000, p. 32) puntano su una data verso il 1510-1511, mentre Ekserdjian (1997, p. 25; 2008, p. 77) e Riccomini (2005, p. 11) propendono per il 1508-1510, anni nei quali per Ekserdjian si può collocare anche la *Madonna* Barrymore (Washington, National Gallery of Art, inv. 1939.1.266).
Credo che gli affreschi dell'atrio di Sant'Andrea mostrino il superamento del magistero mantegnesco, cui è invece legata la *Madonna* Barrymore (se come sembra si deve al Correggio); ritengo che i murali siano successivi alla paletta di Detroit (1510 ca.), di provenienza mantovana, e anteriori alla *Madonna* di Chicago, datata attorno al 1514 (Ekserdjian 1997, p. 50),

che presenta affinità compositive con la nostra *Sacra Famiglia* e che richiama anche, nel pergolato fitto di agrumi, la volta della cappella funebre di Mantegna. Benati (2008, p. 124) suggerisce per gli affreschi, e così implicitamente per la sinopia, una datazione non oltre il 1510, mentre la Romani (in *Mantegna* 2008, p. 442) è orientata verso il 1510-1511. Continuo a credere che il debito di Francesco Mantegna verso il Correggio, saldato nel 1512 (Signorini 1996; Romano 1998, p. 33 nota 5; Monducci 2004, pp. 43-45), possa essere in qualche modo legato alla decorazione del pronao e possa quindi offrire un *ante quem* piuttosto stretto. È estremamente probabile che l'artista fosse a Mantova già prima del 1512, in quanto il documento succitato implica una presenza anteriore in città, e che vi sia rimasto almeno fino al 1514, allorché prende accordi per dipingere le ante d'organo di San Benedetto in Polirone, che per primo descrive Giovanni Antonio Armano nel 1792: "due belissimi portelli d'organo del Mantegna, l'esteriore de quali è dipinto da Dosso Dossi" (Tormen 2009, p. 340). Come è noto, una delle ante, con la *Processione di Davide*, in collezione privata torinese, è oggi nota grazie a Romano (in *Mantegna* 2008, pp. 406-407 n. 180), che l'ha pubblicata con l'attribuzione al Correggio.
Il fuoco prospettico ribassato tiene conto dell'originaria collocazione in alto degli affreschi; il sarcofago, così come il parapetto nella *Sacra Famiglia* che era prospiciente, serve da proscenio e lega le pitture all'architettura in cui si inserivano. Quanto alla composizione, la grande drammaticità è ottenuta soprattutto grazie all'immagine frontale di Cristo in pietà, con un piede appoggiato sul bordo del sepolcro, le gambe che suggeriscono la profondità e il busto che si erge quasi parallelo alla superficie, ma leggermente inclinato. Correggio ha assimilato il celebre precedente del *Cristo morto* di Brera, di Mantegna, col suo ardito scorcio e i piedi posti in primo piano, ma anche dell'altro. La sua *Pietà* potrebbe riflettere infatti la conoscenza dell'affresco del Bramantino già in San Sepolcro a Milano e oggi, mutilo della parte inferiore, presso la Pinacoteca Ambrosiana (S. L'Occaso, in *Correggio* 2008, p. 180; Romani 2008, p. 412; V. Romani, in *Mantegna* 2008, p. 442). La posa del Redentore (in particolare il braccio sinistro) e una certa stereometria dei volumi rammentano il murale di Suardi, col quale le affinità sono soprattutto nella composizione e nella resa emotiva.
Segnalo l'esistenza di una piccola tela di cm 41x36, conservata nelle collezioni di palazzo d'Arco in Mantova (inv. 994) e datata alla prima metà del Seicento, che rielabora la composizione del tondo correggesco, come già notava Chiara Tellini Perina nell'inventario dattiloscritto della collezione (del 1973-1974).

ARTISTA MANTOVANO

85. *Muso di cavallo* TAV. XXIX
1510-1515 ca.
affresco strappato e applicato su tela – cm 76x60
inv. statale 685
Provenienza: ignota.
Proprietà: statale (?).

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 53; Ozzola 1953, n. 53; Perina 1961b, p. 480.
Restauri documentati: 1994, Marcello Castrichini.

Nessuna indicazione è fornita, né dagli inventari del palazzo Ducale né da altra documentazione esaminata, circa la provenienza dell'affresco. Essendo numerato nell'inventario statale in stretta contiguità con il cat. 81, reso poi noto con la medesima attribuzione, si potrebbe supporre che i due affreschi abbiano uguale provenienza. Tuttavia le differenze tecniche, qualitative e proporzionali delle figure, sconsigliano di insistere su questa strada.
Ozzola (1949, n. 53; 1953, n. 53) pubblica il frammento con un riferimento, per quanto dubitativo, al Pordenone. Non ho trovato altre menzioni dell'opera al di fuori di una fugace nota della Perina (1961b, p. 480), che la ricorda per l'appunto come attribuita all'artista. L'accostamento al Pordenone è inverosimile, poiché mancano il vigoroso impasto cromatico e la possente resa volumetrica del friulano. Le ridotte dimensioni della porzione superstite e il suo modesto stato conservativo – che potrebbe far pensare a una collocazione originale in esterno – rendono più arduo formu-

lare un preciso giudizio; vale la pena notare che il muso del cavallo sembra raffigurato in proporzioni 1:1 e che l'opera potrebbe riferirsi a un artista locale, non lontano da Leonbruno, con una datazione tra il 1510 e il 1515; è suggestivo ricordare che nel 1512 Leonbruno dipinge tre cavalli per l'altana del palazzo di San Sebastiano, demolita nel primo Novecento (Ventura 1995, p. 201 n. 30). Nel Settecento Amadei (1750 [ed. 1954-1957], II, p. 318) e Bettinelli (1774, p. 61) descrivono sulla facciata di un edificio in piazza Erbe un affresco su cui era dipinto il marchese Francesco II inginocchiato davanti al cavallo (montato a sua volta da un angelo) che l'aveva tratto in salvo durante la battaglia del Taro; alcuni decenni dopo, dell'affresco si vedono ancora "la testa dell'Angelo, e quella del cavallo, e poco più" (Bartoli 1771-1799 [ed. 1985], p. 73); Bettinelli attribuisce l'affresco a Mantegna e non escludo che il frammento in esame sia quanto ne rimane.

Artista mantovano (?)

86. *Veduta topografica di un paesaggio collinare, con abitazioni di gusto occidentale* TAV. XXXI
1510-1515 ca.
tempera su tela – cm 10 ca.x325,5
inv. statale 118517
Iscrizioni: "sig[.]a" e altra illeggibile.

87. *Veduta topografica con paesaggio orientale (Terrasanta?)*
1510-1515 ca.
tempera su tela – cm 13 ca.x640
inv. statale 118516
Iscrizioni: "MAS[.]", "TURBE", "TURBE", "TURBE", "CASA[.]E [***] ARABIA" e "In queste parte sono li paesi di arabi [...]".

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale (?).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Giannantoni 1929, p. 100 (?); L'Occaso 2009c, pp. 717-718.

Giannantoni (1929, p. 100) scrive a proposito della sala dei Capitani, nella Corte Nuova del palazzo Ducale: "Certo, quadri alle pareti ve ne furono, perché nei recenti restauri (1927) furono trovati attaccati ad una serie di piccoli chiodi correnti all'intorno delle cornici alcuni brani di tela dipinta". Ipotizzo che i lacerti siano quelli in esame, successivamente dimenticati e mai neppure inventariati fino al 2007. I soli altri frammenti di decorazioni nel palazzo sono le striscie di corami dipinti da Pietro Mango (cat. 405-413), le cui vicende all'interno del Museo si possono altrimenti ricostruire.
La collocazione nella sala dei Capitani di questi brandelli, se realmente di essi si tratta, non sarebbe comunque quella originale. Al vasto salone cinquecentesco erano infatti destinati in origine quattro enormi teleri affidati a Lorenzo Costa il Giovane e per i quali esistono due disegni preparatori (Londra, British Museum, inv. 1946,713.525-526), e uno dei quali è esistito con certezza, perduto poi con l'asta del 1853 a Brera (L'Occaso 2008b, p. 121; App. 10, n. 15). Questi teleri raccontavano imprese militari e l'affermazione dei primi quattro Gonzaga capitani del popolo. I nostri due lacerti mostrano invece vedute topografiche, delle quali sopravvivono i soli margini superiori; la larghezza fa immaginare che in origine non potessero essere alti meno di 2 metri. La più corta delle due striscie mostra un paesaggio collinare, con appena visibili due abitazioni e una scritta lacunosa "sig[.]a", forse da integrare con una "n", a significare "monumenti". L'altra striscia presenta maggiori motivi di interesse: è larga quasi sei metri e mezzo e presenta un paesaggio orientale, costellato di minareti e di altri elementi architettonici esotici, tra i quali probabilmente un cimitero. All'estrema destra, la scritta "In queste parte sono li paesi di arabi" ci conferma che stiamo "sorvolando" il Medioriente: forse Il Cairo o più probabilmente Gerusalemme (L'Occaso 2009c, pp. 717-718), due delle città oggetto di riproduzioni cartografiche e topografiche dipinte a cavallo tra Quattro e Cinquecento nel Mantovano (Bourne 1999; Bourne 2008, pp. 229-252). Anche da un punto di vista tecnico i due

lacerti sembrano collocabili negli anni del marchese Francesco II (1484-1519), poiché dipinti a tempera ("guazzo") su una tela databile ai primi del Cinquecento; i caratteri epigrafici delle scritte mi paiono ulteriormente confermare questa cronologia. Considerate le dimensioni approssimative delle due opere, quando erano ancora integre, non escludo che esse fossero in origine nel palazzo di San Sebastiano, dove Jacopo Strada segnala l'esistenza di una *Veduta del Cairo* della lunghezza di 18 piedi, 5,50m ca. (Brown 1984, p. 33), e che siano pertanto giunte in palazzo Ducale attorno al 1600.

Francesco Bonsignori
Verona 1450/1455 – Caldiero 1519

88. *Apparizione della beata Osanna Andreasi a monache domenicane* TAV. XXXII
1510-1515 ca.
olio su tela – cm 206x155,5
inv. generale 11498
Provenienza: Mantova, San Vincenzo (fino al 1763 almeno); Mantova, famiglia Masetti (prima del 1852); Mantova, Carlo d'Arco (fino al 1852); Mantova, palazzo Accademico (dal 1852 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915 al 2004); Mantova, palazzo di San Sebastiano (dal 2004).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Alinari 18780 (prima del 1915); Anderson 10993; Cini 173320; Giovetti 199; Longhi 0740318; Zeri 57006-7 (PI 259 fasc. 2).
Bibliografia: Cadioli 1763, p. 110; d'Arco 1853, pp. 19-20 n. 8; Resti Ferrari 1853, p. 113 nota 93; d'Arco 1857-1859, I (1857), pp. 57-58 e tav. 43; Mündler 1857 [ed. 1985], p. 172; Crowe, Cavalcaselle 1871, I, p. 480; d'Arco 1874, p. 163; Intra 1883, p. 46; Portioli 1888, p. 2; Berenson 1895, p. 59; Berenson 1895b, p. 90; Kristeller 1901, pp. 449 e 457; Kristeller 1902, p. 478; Matteucci 1902, pp. 337 e 393; Cartwright 1903, I, p. 391; Intra 1903, p. 59; Bagolini, Ferretti 1905, pp. 281-282 nota 3 e tav. IX; Richter 1910, I, p. 169; Tea 1910, p. 135; Crowe, Cavalcaselle 1912, II, p. 187; Luzio 1913, p. 192; Intra 1916, p. 69; Restori 1919, p. 106; Cottafavi 1926, p. 470; Giannantoni 1929, p. 114; Mayer 1929, pp. 346-349; Berenson 1932, p. 96; Berenson 1936, p. 83; *Mostra iconografica* 1937, p. 21 n. 90; Anonimo 1938, p. 95; Ozzola 1946, p. 8 n. 19; Ozzola 1949, n. 32; Pouncey 1952; Ozzola 1953, n. 32; Bongiovanni 1960, p. 320; Paccagnini 1961b, p. 116 n. 79; Perina 1961b, p. 371; Schmitt 1961, pp. 75, 82, 106-107, 117-118 n. 9 e 123; Del Bravo 1962b, p. 58; Fiasconaro 1966, p. 91 fig. 54; Berenson 1968, I, p. 59; U.B. Schmitt, in *DBI* 1960-2010, 12 (1970), p. 407; U. Lehmann-Brockhaus, in Brugnoli 1974, p. 120; Béguin 1975, p. 5 n. 5; Kaftal 1978, col. 800; Cuppini 1981, p. 379; J. Martineau, in *Splendours* 1981, pp. 178-179 n. 139; Zeri, Rossi 1986, pp. 134-135; *Dal Correggio a Giulio Romano* 1989, p. 159; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 226; Berzaghi 1992, p. 83; D. Ekserdjian, in *Andrea Mantegna* 1992, p. 340; Grassi 1993, p. 58 nota 33; Grassi 1994, p. 111 nota 46; Turner 1994, p. 36 n. 39; Moro 1995, p. 61; Ventura 1995, p. 78; Tamassia 1996, p. 59; Furlotti 2000, pp. 32 nota 29 e 48 nota 78; Agosti 2001, p. 168; Bazzotti 2001, p. 109; Ghirardini 2001, pp. 209 e 213; Onians 2001, p. 249; Ventura 2001, p. 105 nota 11; Cohen 2004, p. 44; Fossaluzza 2004, p. 256 nota 32; Ghirardi 2004, pp. 219-221; Agosti 2005, p. XXVI; Bertelli 2005, pp. 118-121; P. Bertelli, in *Osanna* 2005, pp. 134-143 n. 9; Casarin 2005, pp. 44-45; C. Beghini, in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006, p. 328; M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 160 n. 48; V. Guazzoni, in *Scultura al tempo di Andrea Mantegna* 2006, p. 152; G. Marti, in *Andrea Mantegna e i Gonzaga* 2006, p. 132; Sogliani 2006, p. 256; Ferlisi 2007, pp. 80-81; Bourne 2008, p. 259; Ugolini 2008, pp. 437 e 442; Vinco 2010, p. 40; Avery-Quash 2011, I, p. 384.
Esposizioni: Mantova 1937, n. 90; Mantova 1961, n. 79; Londra 1981-1982, n. 139; San Benedetto Po 1989 (cfr. *Dal Correggio a Giulio Romano* 1989, p. 159); Mantova 2005, n. 9; Mantova 2006-2007c, n. 48.
Restauri documentati: 1938 (entro il), Arturo Raffaldini (cfr. Anonimo 1938, p. 95); 1960, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1959/1960, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); L. Bottura nella scheda OA del 1997 dà conto di un restauro conservativo del 1995; 2004, Emanuela Scaravelli e Loredana Zoni.

Si usa riferire al dipinto un passo di Cadioli (1763, pp. 109-110), relativo alla chiesa di San Vincenzo: "nell'altare a destra il quadro della B. Osanna con altre Sante del suo Ordine, ch'è della scuola del Mantegna". Il dipinto è successivamente proprietà del medico Masetti e quindi di Carlo d'Arco che, nel 1852, lo dona al Museo Patrio (d'Arco 1853, p. 19). Nel 1915 la pala è depositata in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 59), da dove esce nel 2004, trasferita nel Museo della Città nel palazzo di San Sebastiano.
Il dipinto rappresenta un'apparizione della beata Osanna a un gruppo di suore domenicane; la Andreasi

calpesta un demonio, secondo uno schema mutuato dall'iconografia dell'Immacolata Concezione e diffuso tra i monasteri femminili cinquecenteschi (Cohen 2004, p. 44). In alto sono due visioni avute dalla beata, come ben spiegato da d'Arco (1853, p. 19): un angelo con un giglio e Cristo bambino con la croce in spalla, entrambe narrate dai biografi della beata: fra Francesco Silvestri da Ferrara e Girolamo Scolari. La figura in basso a sinistra, con le mani giunte, si identifica – per una tradizione risalente a Berenson (1895b, p. 90) ma già osteggiata da Luzio (1913, p. 192) – con la marchesa Isabella d'Este; l'ipotesi è nuovamente messa in dubbio da Ventura (2001, p. 105 nota 11) e dalla Ghirardi (2004, pp. 219-221). A ogni modo, come chiarito dalla Furlotti (2000, p. 48 nota 78), la donna non veste abiti vedovili ma è semplicemente vestita da devota.

Nel 1853 d'Arco ripercorre le vicende della tela, che dice provenire dalla chiesa di San Vincenzo; la attribuisce a Francesco Bonsignori e la data dopo l'inizio del processo di beatificazione della mantovana Osanna Andreasi (1508).

Nel 1857 Mündler ([ed. 1985], p. 172), di passaggio per Mantova, la giudica "In perfect preservation. From the Church of S. Francesco", mentre Eastlake, lo stesso anno, la descrive con una certa minuzia e chiosa "good hands – Mantegnesque (see a specimen in the Brera, Milan)" (ms. Eastlake 1857, c. 7v; Avery-Quash 2011, I, p. 384). Lo stato di conservazione oggi è ben lontano dall'essere perfetto, forse a causa di qualche vecchio restauro; eppure una ventina di anni più tardi Frizzoni (ms. Frizzoni 1874-1876, c. 8v) lo giudica un "Quadro di perfetta conservazione e fra le migliori opere dell'autore". Nel 1871 scrivono Cavalcaselle e Crowe: "The figures are well proportioned and not ungraceful. There is something of the Peruginesque and of Costa, especially in the drapery which falls and winds so as to give the form in the Umbrian fashion" (Crowe, Cavalcaselle 1871, I, p. 480). L'attribuzione a Bonsignori è in seguito accolta da tutti gli studiosi, con tre sole eccezioni: un distratto Intra (1888, p. 46), che accenna ai "fatti della B. Osanna degli Andreasi, lavoro del Liombeni da Pavia", Kristeller (1901, p. 457), secondo cui il quadro è "coarse work in the style of the Vivarini", e Ozzola, che inizialmente (1946, p. 8 n. 19) lo ritiene di un anonimo seguace di Mantegna e in seguito (1949, n. 3; 1953, n. 32) pone un punto di domanda dopo il nome di Bonsignori.

Horne, in occasione del suo passaggio mantovano del 1898 assieme a Berenson, sul suo taccuino manoscritto assegna alla tela la data "c. 1498", forse suggeritagli dallo studioso lituano (ms. Horne 1898, p. 133). La Tea propone un 1506-1508 (Tea 1910, p. 135); Pouncey (1952) la sposta al 1515-1519, assumendo quali termini *post quem* la beatificazione di Osanna e *ante quem* la morte dell'artista. La Schmitt (1961, pp. 117-118) fissa quindi la cronologia al 1519, ritenendo che Isabella sia vestita in abiti vedovili e che pertanto l'opera debba collocarsi dopo la morte di Francesco II Gonzaga. Berenson (1936, p. 83) e la Cuppini (1981, p. 379) ritengono invece la nostra pala anteriore all'*Andata al Calvario* (cat. 76); Moro (1995, p. 61) propone una data entro il primo lustro del Cinquecento: piuttosto improbabile, poiché Osanna era ancora in vita.

Di recente la Furlotti (2000) ha riesaminato la cronologia dell'opera, confutando l'implicazione luttuosa del velo della figura inginocchiata e anticipando al 1511-1513 la stesura del dipinto, in coincidenza con la monacazione (nel 1511) in San Vincenzo di Ippolita Gonzaga, figlia di Isabella d'Este. La proposta è accettata da parte della critica successiva (Ghirardi 2004; Bertelli 2005); viene avanzata anche una datazione leggermente più tarda (1513-1515 per M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 160 n. 48; metà del secondo decennio per la Sogliani 2006, p. 256) mentre Ferlisi (2007) insiste su una cronologia dopo il 1515, anno della beatificazione di Osanna, che compare con l'aureola raggiata. Le rappresentazioni sacre dell'epoca non osservano mai con troppo rigore i passi dell'iter di canonizzazione: di per sé il vincolo del 1515 quindi non esiste e non per nulla Bagolini e Ferretti (1905, pp. 281-282 nota 3) si domandano se questa pala possa legarsi a una lettera del 1505 in cui si accenna a un'immagine della Andreasi dipinta.

Credo che, allo stato delle cose, per datare la tela si debba ricorrere anche all'analisi stilistica. Rispetto al *Calvario* (cat. 76) gli incarnati sono più scuri e meno sfumati e nei panneggi manca il nitore metallico che di Bonsignori è quasi una sigla; i colori sono meno intensi e in particolare un confronto tra i rossi lascia intravedere – se non problemi d'attribuzione – almeno un certo scarto cronologico. Propongo quindi di tenere la pala al 1510-1515 ca., a monte del dipinto per la chiesa veronese dei Santi Nazario e Celso, nel quale la riflessione sulla pittura di Lorenzo Costa porta a uno sfinamento delle proporzioni.

Nel 1952 Pouncey ha identificato e pubblicato il disegno preparatorio alla figura di "Isabella d'Este" (tav. CCV, fig. 4), che si conserva presso il British Museum di Londra (inv. 1895.9.15.541); nel foglio la donna sembra vista da un punto di vista leggermente rialzato, rispetto alla pala, e sul pavimento vi è una traccia di prospettiva.

ARTISTA MANTOVANO

89-90. *Fregio ornamentale con girali, tritoni e mascheroni* TAV. XXXIII
1510-1520 ca.
affresco strappato e applicato su tela – cm 71x223,3; 85,8x516,5
inv. statale 2013, 2034
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960); nel 1989 l'inv. 2034 viene depositato in Prefettura.
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani; 1999, Vittorio Cesetti.

I due frammenti di un fregio ad affresco provengono dall'interno di un edificio di contrada Bellalancia, salvati con lo strappo dalle demolizioni della fine degli anni Cinquanta del XX secolo. L'architrave mostra una decorazione ad astragali e perline e una fascia a treccia, mentre il fregio ospita su un fondo blu scuro, dipinti in bianco come un finto marmo, figure mostruose, mascheroni e tralci vegetali.
Nell'inventario del palazzo Ducale, nel quale i pannelli sono descritti nel 1973, è indicata una cronologia al XVI secolo. A questo tipo di repertorio dubito si possa attribuire una datazione successiva al secondo decennio del secolo e suggerisco anzi di collocare le pitture intorno al 1510-1520.

ARTISTA MANTOVANO

91. *Fregio ornamentale con girali, acroteri e targhe* TAV. XXXIII
1510-1520 ca.
affresco strappato e applicato su tela – cm 86x517,5
inv. statale 2035
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani.

L'affresco proviene – al pari di tanti altri – dalle demolizioni del quartiere Bellalancia (1957-1960); ricoverato in palazzo Ducale, vi è inventariato solo nel 1973, come opera del XVI secolo e assieme all'inv. 2034, come se si trattasse di due pezzi della stessa decorazione, ciò che naturalmente non è.
Nell'architrave, il nostro strappo si distingue dagli altri per il motivo a scaglie (rovesciate) che riveste la fascia subito al di sotto del fregio: qui la decorazione è piuttosto fitta ma di una certa eleganza, per l'incastro felice di elementi fitomorfi, mascheroni, tabelle e quello che pare essere un caduceo. Accogliendo la datazione proposta nell'inventario, pongo queste pitture tra il 1510 e il 1520 ca., se non poco prima.

ARTISTA MANTOVANO O VERONESE

92. *Madonna in trono col Bambino e due committenti* TAV. XXXI
1514 (?)
affresco strappato e montato su alveolare – cm 200,2x188,8
inv. generale 11522

Iscrizioni: "A DI ULTIMO DE MARÇO MDXIII[I]".
Provenienza: Mantova, Santa Maria della Vittoria (fino al 1852); Mantova, palazzo Accademico (dal 1852 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915 al 2004); Mantova, palazzo di San Sebastiano (dal 2004).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 570, 1675.
Bibliografia: Donesmondi 1612-1616, II (1616), p. 119; Amadei 1750 [ed. 1954-1957], II, p. 422; Antoldi 1816, p. 4; Pungileoni 1817-1821, II (1818), p. 20; Antoldi 1821, p. 3; Bottoni 1839, p. 116; d'Arco 1853, pp. 21-24 n. 10; d'Arco 1857-1859, I (1857), pp. 60-62; Zupellari 1865, p. 54; Savoja 1870, p. 13 nota 4; d'Arco 1874, p. 160; Intra 1883, p. 47; Portioli 1884, pp. 75-76; Luzio 1899, pp. 371-372; Orioli 1901, p. 124; Matteucci 1902, pp. 34 e 415; Berenson 1907, p. 189; M.H. Bernath, in *Allgemeines* 1907-1950, VI (1912), p. 34; Fiocco 1915, pp. 15 e 74; Pacchioni 1916, pp. 159-160; Venturi 1901-1940, IX/3 (1928), p. 888 nota 1; Giannantoni 1929, p. 115; Berenson 1932, p. 130; Berenson 1936, p. 113; Ozzola 1946, p. 9 n. 23; Ozzola 1949, n. 80; Ozzola 1953, n. 80; Ragghianti 1962, p. 38; Berenson 1968, I, p. 79; Franco Fiorio 1971, p. 38 nota 1; P. Marchiori, in Brugnoli 1974, p. 170; Castelli 1985, pp. 56-57; Agosti 1995, p. 76 nota 31; Tamassia 1996, p. 58; A. Priever, in *Allgemeines* 1992-2011, 16 (1997), p. 525; Agosti 2005c, p. 240 nota 37; Bertelli 2005, p. 114; L'Occaso 2005c, p. 32 nota 50; Bazzotti 2006, p. 215; M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 200; L'Occaso 2007c, p. 100; Balzanelli 2009, p. 77 nota 89; Togliani 2009, pp. 180-181.
Restauri documentati: 1852, Pietro Dovati (ASCMn, tit. X-3-4, 1830-1853, fasc. 1853); 1959, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1998, Luisa Marchetti e Alberto Fontanini.

A descrivere l'affresco è, per primo, lo storico e religioso Ippolito Donesmondi (1612-1616, II (1616), p. 119), discutendo di un ampliamento della fabbrica di Santa Maria della Vittoria avvenuto nel 1514 (di due braccia verso la strada: ASMn, CRS, b. 97, c. 7). Egli afferma che "fu dipinta su'l muro fuori della Chiesa l'imagine della gloriosa Vergine, con alcuni inginocchiati avanti, c'hanno in mano una tavola con danari sopra, e l'inscrittione, ò motto tale; *Debellata Iudęorum perfidia*". Alla metà del Settecento lo storico Federico Amadei (1750 [ed. 1954-1957], II, p. 422) assegna il già malconcio affresco a Mantegna, che allora si credeva morto nel 1516. Ai primi dell'Ottocento l'affresco è notato da Pungileoni (1817-1821, II (1818), p. 20) "in un angolo della soppressa chiesa di s. Maria della vittoria".
Già nel 1816 Antoldi (p. 4) segnala la necessità di un restauro. Nel 1834 è Giovan Battista Vergani a sollecitare l'intervento, proponendo il distacco a massello; il 17 luglio 1834 Carlo d'Arco scrive una relazione sull'opera, supponendo che l'autore sia uno scolaro di Mantegna, forse fra' Girolamo Bonsignori "come ne sembra dallo stile largo e facile che presenta", e sostenendo la necessità del distacco; nel 1848 l'estrattista bresciano Bernardo Gallizioli (su cui: Giangualano 2005) ne propone lo strappo; il distacco viene poi eseguito dal capomastro Pietro Dovati alla fine del 1852 (ASCMn, tit. X-3-4, 1830-1853, fasc. 1853). Presso palazzo d'Arco si conservano due disegni (cartelle B 8, n. 2, e B 2, n. 13, più abbozzato il primo, più preciso il secondo, con le figure in basso tagliate all'altezza del busto) del murale con le sue misure, forse in vista dello strappo. L'affresco è quindi portato nel Museo Patrio, poi Civico, e rimane nel palazzo Accademico fino al 1915, quando è depositato in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 58); da qui nel 2004 viene trasferito nel palazzo di San Sebastiano.
La parte inferiore dell'affresco è oramai illeggibile e nulla resta delle figure dipinte alla base del trono, che ancora si vedono nell'incisione pubblicata da d'Arco (1857-1859, I (1857), tav. 46). Seduta sul trono (sormontato da un timpano e due palle), la Madonna tiene sulle ginocchia il Bambino, che le cinge il collo; un parapetto isola il primo piano da un sommario paesaggio, reso ancora più spoglio dal pessimo stato di conservazione dell'opera. Sulla sinistra sono due uomini, verosimilmente i donatori, uno dei quali col berretto in mano. Questi viene identificato con Girolamo Redini da Donesmondi, "in uno de' suoi Zibaldoni manoscritti" (ASMn, AP, b. 8 bis, fasc. 2, cc. 12r-v; Togliani 2009, p. 181). L'ornamentazione floreale stilizzata nelle specchiature a sinistra e a destra del trono è analoga alle decorazioni del 1520 ca. nell'appartamento di Isabella d'Este in Corte Vecchia (L'Occaso 2005c, p. 32 nota 50). In basso al centro erano due figure con un berretto in testa e con, al centro, la nostra "tavola con del danajo sopra" o stemma mediceo: a giudicare dall'incisione edita da d'Arco, non escludo che fossero rappresentati i santi Cosma e Damiano con le armi della famiglia fiorentina. Sul parapetto si legge anche la scritta che permette di datare l'affresco: l'ultima "I" della data è tuttavia di restauro. La sagoma delle figure e l'andamento dei panneggi sono direttamente incisi sull'intonaco.
Attribuito da Amadei a Mantegna, l'affresco è ritenuto da Pungileoni (1817-1821, II (1818), p. 20) opera di valente artefice "che alcuni pretendono essere Francesco [Mantegna], sebbene non manchi chi crede di scorgervi il fare d'Allegri ancor giovinetto". D'Arco lo giudica dapprima (1853, p. 23) opera giovanile del Correggio,

poi (1857-1859, I (1857), pp. 60-62) probabile opera dei fratelli pittori Costantino e Gian Luigi de' Medici: egli ipotizza infatti che Amadei abbia frainteso la "tavola coi denari" per lo stemma con le palle medicee, riferibile a una famiglia "Medici" cui appartengono alcuni artisti attivi a Mantova dalla metà del Quattrocento e ai primi del Cinquecento, tra i quali i fratelli Costantino e Gian Luigi. I pittori Medici attivi a Mantova hanno però origini milanesi (Agosti 2001, p. 30 nota 83; L'Occaso 2005, pp. 76-78; Balzanelli 2009) e non potevano certamente esibire il blasone dei signori di Firenze.
Per Zupellari (1865) l'affresco è di stile mantegnesco, ma gli altri autori mantovani accettano l'idea che spetti ai fratelli Medici. Berenson (1907, p. 189) invece lo assegna a Gian Francesco Caroto; la sua idea matura probabilmente nel 1898, durante una visita a Mantova compiuta assieme a Herbert Horne, che nel suo taccuino di viaggio annota circa lo strappo: "Carotto. B[erenson?]" (ms. Horne 1898, p. 133). La proposta di Berenson è accolta da Venturi (1914); per Pacchioni (1916, pp. 159-160) l'affresco è invece opera di un tardo mantegnesco, probabilmente veronese. Con l'eccezione di Ragghianti (1962, p. 38), che dubitativamente assegna il murale a Gian Francesco Bembo, si rimane per lo più in bilico tra l'attribuzione a Caroto, accettata dalla maggioranza degli studiosi (Fiocco 1915, pp. 15 e 74; Bertelli 2005, p. 114; Bazzotti 2006, p. 215; M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 200), ma talvolta con riserve (Franco Fiorio 1971, p. 38 nota 1; P. Marchiori, in Brugnoli 1974, p. 170), e un più generico riferimento a un maestro anonimo (Agosti 2005c, p. 240 nota 37). Ozzola (1949, n. 80; 1953, n. 80) e qualche candido studioso locale ribadiscono invece la proposta di d'Arco a favore dei fratelli Medici. Caroto alla data 1514 quasi certamente non era più a Mantova e inoltre il segno nitido e la saturazione cromatica che caratterizzano il pittore veronese sono qui del tutto assenti: ben arduo è il confronto con la *Deposizione* della collezione Fontana a Torino (1515), dipinta con figure di tutt'altra forza. Dubito pertanto dell'attribuzione corrente, dato che a mio avviso l'opera potrebbe spettare a qualche discreto artista locale, vicino a Leonbruno.
La data dell'affresco non presenta problemi per quanto riguarda il giorno e il mese (31 marzo), mentre l'anno è stato diversamente letto: il 15 ottobre 1857 Mündler la trascrive "MCCCCCXIII..." sul taccuino di appunti conservato a Berlino (Zentralarchiv, Nl Meyer 572). È del 1514 secondo d'Arco (1853, p. 22), il quale però ne pubblica una stampa con la data 1513 (d'Arco 1857-1859, I (1857), tav. 46); è del 1513 secondo la trascrizione fatta da Herbert Horne nel 1898 (ms. Horne 1898, p. 133); è del 1513 nell'inventario del 1913 dei beni conservati nel palazzo Accademico (BCMn, cartella B) e nell'atto di consegna in Ducale del 1915; Ozzola nel 1946 (p. 9 n. 23) per errore la riporta come "MDXXII", ma è altrimenti letta come 1514. Né il 31 marzo 1513 né il 31 marzo 1514 mi paiono collegabili a una precisa occorrenza, liturgica o commemorativa.

Matteo Bonsignori, alias fra' Girolamo Bonsignori, attr. a
Verona 1472 ca. – doc. 1515 ca.

93. *San Girolamo, un santo vescovo e due accoliti* TAV. XXXIII
1515 ca.
affresco strappato e applicato su pannello – cm 84,5x149,5
inv. generale 11508
Provenienza: Mantova, San Barnaba; Mantova, Ospedale (fino al 1855); Mantova, palazzo Accademico (dal 1855 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: d'Arco 1856, pp. 15-17 n. XLVI.12; Ozzola 1949, n. 315; Ozzola 1953, n. 315; Tamassia 1996, p. 58; Pinfari, Signorini 2005, pp. 23 e 130; Bertelli 2006, pp. 91 e 109 nota 116.
Restauri documentati: 1959, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546).

L'affresco proviene dalla chiesa di San Barnaba, come già avverte d'Arco nel 1856. Ne abbiamo possibile riscontro in un documento del 20 aprile 1716: "Prima di dar principio alla demolizione sudetta [della "chiesa

vecchia dalla parte del coro"], si è trasportata dalla chiesa in sagrestia l'imagine della Santissima Vergine con il Bambino in braccio dipinta sopra il muro da Rafaele d'Urbino; la quale, prima fosse posta in chiesa era in una piccola capellina nel chiostro sotto le famose teste delli quattro Dottori di Santa Chiesa dipinte dentro la porta del convento" (ASMn, CRS, b. 240, n. 6092).

La *Madonna col Bambino*, posta allora in una cornice intagliata da Francesco Castello e collocata sull'altare della cappella invernale, attribuita da Cadioli (1763, p. 84) a fra' Girolamo Bonsignori, è stata di recente assegnata – e forse a ragione – a Leonbruno (Conti 1995, p. 43; Ventura 1995, pp. 180-182 n. 15). La nostra lunetta va invece identificata con "le famose teste" del documento citato.

Il 14 dicembre 1854 il podestà avverte d'Arco della possibilità di trasferire nel Museo Patrio due opere offerte in dono "dall'Amministrazione del Civico Spedale"; tra queste è un "dipinto a fresco rappresentante la Vergine con santi, che dà prova del fare grandioso e robusto colorito della scuola di Tiziano (esistente nel cortile dell'ex convento di San Barnaba)", forse la *Madonna col Bambino* (ASMn, DPA, b. 209, 14 dicembre 1854, n. 439). Su di esso si dilunga il conte d'Arco nel 1856; ritiene che vi siano rappresentati personaggi legati alla storia della chiesa di San Barnaba e all'ordine dei serviti: vi riconosce il vescovo Martino e un fra Apollonio. Ricorda anche che l'opera reca un'attribuzione a Tiziano Vecellio, che non si dà pena di confutare. Nel 1866 la Fabbriceria di San Barnaba offre al Museo Civico anche la citata *Madonna col Bambino*, ma la transazione rimane sulla carta (ASMn, AP, b. 26; ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1863-1866). Nel 1915 la lunetta è depositata in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 58); qui viene inventariata nel 1937 come affresco "tizianesco" ed è quindi descritta da Ozzola (1949, n. 315) come "Quattro Santi fra cui un Vescovo e S. Girolamo".

Di recente l'iconografia è stata interpretata come rappresentazione dei quattro Dottori della Chiesa, ovvero i santi Ambrogio, Agostino, Girolamo e Gregorio Magno (Pinfari, Signorini 2005, p. 23). In verità solo le due figure in primo piano possono essere identificate come Dottori, sulla scorta della relazione del 1716: a sinistra è san Girolamo, che ostenta la Vulgata (?), a destra è un santo in abiti vescovili, non meglio caratterizzato. Le due figure in secondo piano sono invece, come nota Andrea De Marchi (com. or.), più probabilmente due accoliti.

Abbandonando l'ipotesi che l'affresco sia opera di Tiziano, Ozzola (1949, n. 315; 1953, n. 315) lo cataloga come opera di scuola mantovana del XV secolo; recente è la proposta – da me suggerita – che vada accostato a fra' Girolamo Bonsignori (in Pinfari, Signorini 2005, p. 130), in quanto possibile autore della *Madonna col Bambino* che si trovava adiacente alla lunetta.

Il compromesso stato di conservazione non permette un sereno giudizio attributivo. Sembrano confermabili affinità di stile con l'*Allegoria della Fede* della chiesa abbaziale di San Benedetto Po, ascritta al domenicano, mentre è più lungo il passo tra il nostro affresco e il *Cenacolo* di Badia Polesine e altre opere dell'artista a esso omogenee come l'*Annunciazione* nel Museo Cavalcaselle di Verona (R. Berzaghi, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 362-363 n. 265), il *Cristo portacroce* di Olomouc o la *Sacra Famiglia* già sul mercato antiquario (Sotheby's, New York, 16 aprile 1996, lotto 15; Romano 1998, p. 38 nota 19), che a ogni modo spetterebbero a una sua fase più matura, caratterizzata da maggior turgore nei volumi.

Un possibile *trait d'union* tra questi due momenti si potrebbe cogliere in una *Madonna del latte e santi* su tavola passata sul mercato con un'attribuzione a Gian Francesco Tura (Finarte, Milano, 18 ottobre 1995, lotto 377), ma meglio avvicinabile al frate. Anteriore sarebbe invece la tavola in collezione Massari Ricasoli presso Firenze (spesso riferita al domenicano, ma trovo giuste le obiezioni di Ventura 1995, p. 181), cui si legano – almeno per composizione – la *Madonna col Bambino* riferita a "seguace di Andrea Mantegna" in una recente asta (Christie's, Milano, 27 maggio 2010, lotto 62), il foglio 1450 E degli Uffizi (Agosti 2001, pp. 138-141 n. 18) e un'ulteriore versione già in collezione Franchetti di Venezia (cfr. fototeca Zeri, n. 27840) e poi sul mercato antiquario (Finarte, Milano, 16 maggio 2007, lotto 1). Si tratta di quattro opere probabilmente filiate da un'invenzione di Mantegna e databili nel secondo decennio del '500; solo il disegno potrebbe essere anteriore.

Non sono da sottovalutare le affinità della nostra lunetta con la pittura di Leonbruno, anche se il profilo di questo artista è ancora sfuggente. La datazione che suggerisco è al 1510-1515 ca., non potendo accogliere la proposta di Ozzola; il raggruppamento delle quattro teste e su due piani, a creare un imbuto prospettico verso il vuoto centrale, è un espediente compositivo tipico del primo Cinquecento.

Bartolomeo Fancelli (?)
doc. Firenze 1502 – doc. Mantova 1524

94. *Madonna in trono col Bambino tra i santi Vincenzo Ferrer, Giovanni Battista, Osanna Andreasi (?), Vincenzo Levita, Barbara e Romano* TAV. XXXV
1515 ca.
inv. generale 11467; inv. statale 688
olio su tavola – cm 240,2x186,5x2,2
Provenienza: Mantova, San Vincenzo (fino al 1797) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1797).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 10668; Paccagnini 33467; Zeri 65780 (PI 301 fasc. 5).
Bibliografia: Cadioli 1763, p. 110 (?); Intra 1883, p. 23; Intra 1903, p. 29; Bagolini, Ferretti 1905, p. 290 nota 1; Intra 1916, p. 32; Cottafavi 1926, p. 469; Berenson 1932, p. 604; Berenson 1936, p. 520; Ozzola 1946, p. 10 n. 27; Ozzola 1949, n. 59; Ozzola 1953, n. 59; Ragghianti 1962, p. 38; Berenson 1968, I, p. 452; Paccagnini 1973, p. [31]; D. Benati, in Benati, Peruzzi 1987, p. 34; Benati 1990, p. 40 nota 34; Berzaghi 1992, p. 83; A. Stanzani, in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara* 1992, p. 378; M. Tanzi, in *Museo da scoprire* 1993, p. 32; Ugolini 1993, p. 169 nota 8; De Marchi 1994, p. 135 nota 35; Zama 1994, p. 38 nota 29; D. Benati, in Benati, Peruzzi 1997, pp. 24-26; A.G. De Marchi, in *Museo d'Arte Antica* 1998, pp. 269-270 n. 457; Negro 1998, pp. 58-59 nota 120; Furlotti 2000; D. Benati, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2004, p. 355; Agosti 2005c, p. 247; R. Berzaghi, in *Osanna* 2005, p. 260; Casarin 2005, p. 48; R. Casarin, in *Osanna* 2005, pp. 150-159 n. 11; D. Benati, in *Banca Popolare* 2006, p. 34; Sogliani 2006, p. 263 nota 20; Ferlisi 2007, p. 85; A. De Marchi, in *Mantegna* 2008, p. 261; Ugolini 2008, pp. 437-438, 442 e 448 n. 9.
Esposizioni: Mantova 2005, n. 11.
Restauri documentati: 1940, Arturo Raffaldini (ASoMn, esercizio finanziario 1939/1940, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1953, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere d'arte); 1987-2005, Opificio delle Pietre Dure (Firenze); 2005, Luisa Marchetti e Alberto Fontanini (Brescia).

Sia Intra, in un dimenticato cenno del 1883 (p. 23), sia di recente la Furlotti (2000, p. 32), con ricchezza d'argomenti, suggeriscono per questa pala d'altare una provenienza dalla chiesa delle domenicane di San Vincenzo in Mantova. La Furlotti ritiene che il nostro quadro corrisponda a quello descritto "con S. Vincenzo, ed altri Santi [...] della scuola del Bellini" in quella chiesa da Cadioli (1763, p. 110). La tavola è facilmente riconoscibile nell'inventario del 1803, dei dipinti raccolti in palazzo Ducale: "Un quadro di braccia 5 once 3 in altezza e braccia 4½ in larghezza dipinto sull'asse rappresentante san Romano, san Vincenzo confessore, san Vincenzo Martire, santa Rosa, san Giovanni Battista, santa Barbara con in fondo uno scudo rappresentante la Beata Vergine Annunciata di buon penello", proveniente da una chiesa dei "Domenicani" (App. 6, n. 167): una indicazione sinora trascurata (cfr. R. Casarin, in *Osanna* 2005, p. 152 n. 11). Nell'inventario del 1810 (c. 14r), conservato in Soprintendenza, la pala "sembra dipinta dal 1400" e di lì in seguito il quadro è sempre rimasto in palazzo Ducale, facilmente identificabile negli inventari.
Non sembra che dipinti di San Vincenzo siano arrivati, con le soppressioni napoleoniche, in palazzo Ducale. Gli altri due quadri di quella chiesa (cat. 59 e 88), vi sono giunti per vie diverse e tortuose. Nell'inventario del 1803 sono presenti dipinti dei "Domenicani", ossia provenienti da San Domenico, e delle "Monache di Santa Caterina", ovvero delle terziarie di Santa Caterina da Siena, mentre non un solo dipinto è collegabile a San Vincenzo. La pertinenza della descrizione di Cadioli al nostro dipinto è peraltro incerta: san Vincenzo non è al centro della pala, come quella farebbe supporre, e il riferimento a Bellini non è un indizio a favore. Prima però di affermare che il dipinto provenga da San Domenico, vale la pena ricordare che la chiesa di San Vincenzo ebbe nel Quattrocento anche una dedica a Santa Barbara e che nel 1465 doveva ospitare un'ancona rappresentante santa Barbara, la Maddalena, santa Caterina da Siena e l'Annunziata (L'Occaso 2005, p. 264): nella nostra pala santa Barbara è presente, l'Annunciazione è sulla predella del trono, santa Caterina è probabilmente sostituita dalla terziaria beata Osanna Andreasi – riconosciuta come tale da Bagolini e Ferretti (1905, p. 290 nota 1) e dalla Furlotti (2000, pp. 33-38), ma in ambigua somiglianza con santa Caterina da Siena – e sono presenti sia san Vincenzo Martire, sia san Vincenzo Confessore, ossia il levita e martire nel 305 d.C. Poiché Oretti scrive nel 1775 (ms. Oretti 1775, p. 473v) che in San Vincenzo "mancano le pitture indicate dal Cadioli", non si può escludere che esse fossero state trasferite in San Domenico e che da lì la nostra pala sia approdata in palazzo Ducale; in alternativa, è possibile che allora il dipinto fosse conservato nella chiesa interna di San Vincenzo, non descritta né da Cadioli né da Oretti.

Al centro della tavola (un supporto anomalo in ambito mantovano), la Madonna siede su un trono la cui predella mostra, tra due tozze mensole, una grisaglia con l'Annunciazione ambientata davanti a un portico. La Vergine tiene nella destra un libro e con la sinistra sostiene il Bambino che le siede in grembo, benedicente. Un baldacchino li copre mentre sulla destra è un colonnato di incerta prospettiva. Inginocchiati in primo piano sono san Vincenzo Confessore e san Romano, mentre ai lati della Vergine sono san Giovanni Battista, la beata Osanna (identificata nell'inventario del 1803 con santa Rosa da Lima), san Vincenzo Martire e santa Barbara. La tavola è stata forse rifilata.

Complessa è la vicenda attributiva della pala. Cottafavi (1926, p. 469) la ricorda "asserita del carpigiano Meloni"; Berenson (1932, p. 604) la ritiene opera tarda di Francesco Zaganelli. Ozzola inizialmente accoglie la proposta di Berenson (1946, p. 10 n. 27) ma in seguito (1949, n. 59; 1953, n. 59) si corregge indicando il carpigiano Marco Meloni e recuperando così la proposta formulata nell'inventario del 1937 del Palazzo ("Scuola emiliano-ferrarese della fine del 400. Forse Mellone da Carpi. Un po' scrostato"), probabilmente dettata da Giannantoni. Nel registro inventariale statale del 1948 la pala è indicata – forse ancora da Ozzola – come "Zaganelli Francesco da Cotignola (?)". Roberto Longhi, sulla sua copia del catalogo di Ozzola del 1949 (Firenze, Fondazione Longhi), annota in corrispondenza dell'immagine del dipinto: "ps. B. di M.", che scioglierei in "pseudo Bernardino di Mariotto", un pittore umbro tirato in ballo per opere vicine a quella in esame. A Bernardino sono stati riferiti un *Matrimonio mistico di santa Caterina* di collezione privata (Furlotti 2000, p. 27) e una tavola ora della Banca Popolare di Modena, che in una foto conservata al Kunsthistorisches Institut di Firenze, nella cartella "Marco Meloni", reca sulla cornice un cartellino con l'attribuzione al maestro umbro.

Per Ragghianti (1962, p. 38) il nostro dipinto "è di Girolamo Marchesi da Cotignola"; Paccagnini (1973, p. [31]) lo menziona come opera di Marco Meloni, un riferimento che viene accolto seppur dubitativamente da Benati (in Benati, Peruzzi 1987, p. 34; 1990, p. 40 nota 34) – il quale sottolinea la componente peruginesca del nostro quadro – e da Berzaghi (1992, p. 83). In seguito si impone l'esigenza di staccare il dipinto mantovano, assieme a un gruppo di opere a esso legate, dall'esiguo catalogo di Meloni. Ugolini (1993, p. 169 nota 8; 2008) raccoglie questi dipinti sotto il nome di "Maestro di San Vincenzo", dal santo rappresentato nella nostra pala, e Lucco (cfr. M. Tanzi, in *Museo da scoprire* 1993, p. 32) pare voler attribuire il *corpus* al reggiano Luigi Anguissola. Per De Marchi (1994, p. 135 nota 35) esso spetta invece a un artista mantovano, mentre la Zama (1994, p. 38 nota 29) vi nota affinità con Bernardino Zaganelli. Nel frattempo il numero di dipinti assegnati all'anonimo va crescendo, per quanto Benati (in Benati, Peruzzi 1997, pp. 24-26) suggerisca di ritenere certamente omogenei solo pochi di essi, tra cui la nostra pala e la tavoletta della Banca Popolare di Modena; per lo studioso inoltre il riferimento stilistico più pertinente rimane quello a Meloni. L'autore del cat. 94 è un mantovano anche per Andrea G. De Marchi (in *Museo d'Arte Antica* 1998, pp. 269-270) che nota l'influenza mantegnesca ma anche rapporti in direzione di Aspertini e Panetti, oltre che di Zaganelli e di Meloni. Negro (1998, pp. 58-59 nota 120) rileva nella nostra pala "un leonardismo tenero e le consuete banalizzazioni peruginesche", oltre a un'eco del Francia, ma ritiene anche che il gruppo sin lì formatosi vada scisso in due blocchi: all'autore della nostra pala spetterebbero solo la tavola modenese, il *Redentore fanciullo* di Praga e un *San Girolamo* passato sul mercato antiquario, mentre a un altro più modesto artista spetterebbero le restanti.

La Furlotti per prima analizza in maniera complessiva l'ormai vasto *corpus* – che giudica sostanzialmente omogeneo – e ritiene non fondamentale nello stile dell'artista la componente peruginesca (Furlotti 2000, p. 38 nota 45); nota quindi che un *Cristo fanciullo* passato sul mercato antiquario (e attribuito all'autore della pala mantovana da Lucco: Furlotti 2000, p. 26) è la copia di un dipinto di Francesco Bonsignori (Philadelphia Museum of Art, inv. 172) e suggerisce quindi di identificare il Maestro di San Vincenzo con Bernardino Bonsignori, fratello minore di Francesco. La proposta mi lascia perplesso, perché mancano nell'anonimo riferimenti stilistici all'arte veronese del primo Cinquecento. Benati (in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2004, p. 355; in *Banca Popolare* 2006, p. 34), ribadendo giustamente che il catalogo dell'artista è eterogeneo, insiste su un accostamento a Meloni, accolto anche dalla Casarin (in *Osanna* 2005, p. 157) e da Ferlisi (2007, p. 85). De Marchi (in *Mantegna* 2008, p. 261) ritiene che il Maestro di San Vincenzo sia stato un artista vicino al marchese di Mantova e nota un'imitazione caricaturale delle opere del Perugino.

Proprio i collegamenti con l'opera di Vannucci – sottolineati da Ugolini (2008, pp. 437-438) – sono fondamentali per capire l'attività del nostro pittore, che trae parte del suo repertorio figurativo dalla produzione peruginesca a cavallo tra Quattro e Cinquecento. La sua dimestichezza con vari modelli del Perugino non si può giustificare con la sola conoscenza della melliflua

tela da questi dipinta per lo Studiolo di Isabella d'Este. Infatti, i due santi inginocchiati si devono semmai confrontare con quelli affrescati dal Perugino nella *Crocifissione*, terminata nel 1496, della sala capitolare di Santa Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze; l'Annunciazione sullo zoccolo del trono è simile a quella della predella di Fano. La posa del Bambino (che ha affinità con quella della *Madonna della Consolazione* della Galleria Nazionale di Perugia) è invece ripresa – come già nota la Furlotti (2000, p. 38) – da un'incisione di Girolamo Mocetto la cui invenzione è di incerta paternità (M. Zucker, in *Illustrated Bartsch* 1978-2009, XXV (1984), p. 47), ma forse spetta a Giovanni Bellini attorno al 1488 (Heinemann 1991, p. 4 n. 36 bis). Il dipinto mantovano differisce dall'incisione solo nell'inclinazione del volto del Bambino e nel suo gesto benedicente. La medesima composizione si riscontra nel trittico della bottega di Antonio Badile II del Museo Civico di Verona (inv. 273-1B369; cfr. C. Gemma Brenzoni, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 155-156 n. 106) ma esposto nella chiesa di San Girolamo al Teatro Romano; nella pala del 1508 di Jacopo da Valenza per la cattedrale di Vittorio Veneto; in una tela di Niccolò Rondinelli a Firenze (collezione Vittorio Frascione; Heinemann 1991, p. 4 n. 36 bis); in una *Madonna col Bambino* della Banca Popolare di Vicenza, riferita a Bartolomeo Montagna; in una tela di Girolamo da Santacroce del 1539 ca. (Parigi, Saint Etienne du Mont; Stradiotti 1976, p. 581); in un'icona di artista cretese, probabilmente realizzata in area veneziana nella seconda metà del Cinquecento e conservata all'Ashmolean Museum di Oxford (inv. A1061; Lloyd 1977, p. 199); in una tavola cinquecentesca passata alcuni anni fa in asta (Semenzato, Venezia, 23 ottobre 1983, lotto 88); nella tavola attribuita a Ferramola nel palazzo Vescovile di Brescia (cfr. L. Giuffredi, in *Nel lume del Rinascimento* 1997, p. 60 n. 12), pur con lievi varianti; infine, in un anonimo affresco nell'oratorio di San Lorenzo a Guidizzolo.

La datazione al 1508-1515 proposta dalla Furlotti è stata posticipata a dopo il 1515 dalla Casarin (2005, p. 48), la quale vi coglie anche una "cultura neoplatonica, filtrata in particolare da Lorenzo Costa, privilegiata nell'ambiente isabelliano" (R. Casarin, in *Osanna* 2005, pp. 150-159 n. 11). La cronologia è anticipata quindi da De Marchi (in *Mantegna* 2008, p. 261) al 1511-1513 e tenuta attorno al 1514 da Ugolini (2008, p. 442), col quale concordo.

Quanto all'identità del Maestro di San Vincenzo, desidero ribadire un'idea cui ho già accennato (L'Occaso 2009e, p. 68), ovvero che egli sia Bartolomeo Fancelli (su cui: Fumi Cambi Gado 2005), nipote di Luca, documentato nella bottega del Perugino nel 1502 ma presente almeno nel 1522-1524 a Mantova. Su un registro di spese dell'Università dei Mercanti di Mantova si legge, in un fascicolo del 1522: "Item soldi 11.4 da lire 6.9 pagati a maestro Bartolomeo fiorentino depintor per uno quadro de messer Yesus Christus" (ASMn, Camera di Commercio, b. 6, fasc. 1522); Bartolomeo dipinge anche per la chiesa cittadina di San Cristoforo una perduta *Conversione di Saulo*, firmata e datata 1524 (L'Occaso 2009e, pp. 67-68), e nello stesso anno risulta in contatto con Isabella d'Este (Braghirolli 1874, pp. 51-52). La sua unica opera certa, una copia del *Compianto* del Perugino oggi in palazzo Pitti, è firmata e datata 1507 e si conserva in una collezione privata toscana irraggiungibile o diffidente; le foto recentemente pubblicate (in Fumi Cambi Gado 2005) mi incoraggiano però a presentare questa ipotesi.

Nel catalogo del Maestro di San Vincenzo sono numerosi i rimandi a opere del Perugino databili attorno al 1500. La tavoletta della Banca popolare dell'Emilia Romagna cita in maniera evidente la *Pala dei Decemviri*, dipinta da Vannucci per Perugia nel 1495-1496 e ora conservata nella Pinacoteca Vaticana; il santo dalmata sulla destra non è troppo diverso da quello rappresentato ai piedi della croce nella *Crocifissione* di Sant'Agostino a Siena; il cielo smaltato, che sfuma da un azzurro intenso a un celeste chiaro, non può non ricordare quello del *Compianto* del 1507, un dipinto dal quale derivano anche una *Deposizione* "sabbionetana" (Ugolini 2008, pp. 440 e 447 n. 5) e il gruppo di san Giovanni Evangelista e della Maddalena in una *Andata al Calvario* di collezione privata. Le varie *Adorazioni dei pastori* si ispirano alla *Natività* del polittico Albani e all'*Adorazione dei pastori* del Collegio del Cambio a Perugia (da cui il Maestro di San Vincenzo trae la scenografia architettonica e il coro angelico). I paesaggi sullo sfondo, che si ripetono quasi senza varianti nell'opera del nostro pittore, derivano da Vannucci, seppure con tonalità di colore più fredde e meno fuse, proprio come nel *Compianto* del 1507. Dal Perugino sono tratte le morbide colline e gli specchi lacustri che, ridotti a cartolina, vengono smontati e rimontati sui fondali dipinti dal nostro Maestro.

Al suo vasto e complesso catalogo, affrontato recentemente e con numerose aggiunte da Ugolini (2008; 2011, p. 196 nota 68), bisognerà aggregare qualche nuovo pezzo, precisando che le ragioni dell'eterogeneità potrebbero stare nella presenza di una bottega o nello scarto cronologico all'interno della sua produzione. La *Veronica* conservata nel Museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli (dov'è attribuita a Piero del Donzello: Paolucci 1985, pp. 137-138 n. 52) è iden-

tica a quella di Tokyo (National Museum of Western Art, inv. P.1971-0003). È probabilmente dello stesso gruppo il *Matrimonio mistico di santa Caterina* che nel 1899 si trovava sul mercato antiquario mantovano e che si conosce solamente attraverso una fotografia (cfr. Fahy 2000, p. 28 n. 69). Una *Madonna col Bambino, san Giovannino e due sante* è recentemente passata sul mercato antiquario (Sotheby's, Milano, 9 giugno 2009, lotto 7) con la convincente attribuzione al Maestro di San Vincenzo formulata da Mauro Natale. Ancora allo stesso artista potrebbero spettare un *Cristo portacroce* in Sant'Andrea di Asola, una *Madonna col Bambino, san Giovannino e due angeli*, transitata sul mercato antiquario (Finarte, Milano, 17 dicembre 2009, lotto 1272) con un'attribuzione a Boltraffio proposta da Giuseppe Fiocco e Kurt Steinbart, e una *Natività* anch'essa sul mercato (Finarte, Milano, 26 maggio 2010, lotto 969, come "scuola umbra"). Quanto alle opere qui elencate, occorre fare una precisazione per due di esse. Il dipinto attribuito da Natale – del quale si conserva una foto nell'archivio Bardini di Firenze (cfr. Fahy 2000, p. 37 n. 250) – è una copia in controparte della *Madonna* Barrymore di Washington, mentre il quadro attribuito a Boltraffio altro non è che una copia dal dipinto del Correggio a Chicago (The Art Institute). In entrambi i casi il riferimento al Maestro di San Vincenzo/Bartolomeo Fancelli potrebbe costituire un solido indizio per una provenienza mantovana dei due prototipi.

Francesco Bonsignori
Verona 1450/1455 – Caldiero 1519

95. *Santi Giovanni Battista, Paolo (incoronato da un angelo) e Sebastiano* TAV. XXXVI
1515-1519
tempera e olio su tela – cm 275,7x185,9
inv. generale 11493; inv. statale 673
Provenienza: Mantova, San Domenico (fino al 1798 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798 ca.).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 115; Longhi 0800107 (nella cartella del Caroto); Zeri 56831 (PI 258, n. 22863, la foto sul retro porta l'attribuzione "Bonsignori", ma Zeri di suo pugno scrive "G.F. Caroto").
Bibliografia: Intra 1883, p. 23; Intra 1903, p. 29; Berenson 1907, p. 189; Venturi 1901-1940, VII/3 (1914), p. 476; Intra 1916, p. 32; Cottafavi 1926, p. 469 (?); Giannantoni 1929, p. 114 (?); Berenson 1932, p. 130; Berenson 1936, p. 113; Ozzola 1946, p. 8 n. 15; Ozzola 1949, n. 29; Ozzola 1953, n. 29; Perina 1961b, p. 372; Del Bravo 1964, p. 9; Berenson 1968, I, p. 79; Franco Fiorio 1971, pp. 108 e 119; P. Marchiori, in Brugnoli 1974, p. 170; Cuppini 1981, p. 474 nota 1; *Dal Correggio a Giulio Romano* 1989, p. 159; Marinelli 1990b, p. 641; Berzaghi 1992, p. 83; Tempestini 1993, p. 28; Agosti 1995, p. 79 nota 73; Conti 1995, pp. 48-49 nota 19; Moro 1995, p. 63 nota 12; A. Priever, in *Allgemeines* 1992-2011, 16 (1997), p. 525; M. Tanzi, in *Ioanes Ispanus* 2000, p. 100; L'Occaso 2002, p. 67; Agosti 2005c, p. 254 nota 88; M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 198 n. 66; Lucco 2006, p. 16; G. Peretti, in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006b, p. 39; G. Peretti, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 249 e 251.
Esposizioni: San Benedetto Po 1989 (cfr. *Dal Correggio a Giulio Romano* 1989, p. 159); Mantova 2006-2007c, n. 66.
Restauri documentati: 1959, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1995, Gianfranco Mingardi (?) (cfr. L. Bottura, scheda OA del 1997); 2006, Arké.

La pala – solitamente indicata come di ignota provenienza – si trovava nella chiesa di San Domenico (Berzaghi 1992, p. 83), ma ignoriamo purtroppo su quale altare. Il dipinto è infatti indicato nell'inventario del 1803 (App. 6, n. 160) del palazzo Ducale, come proveniente dai "Domenicani", e qui in seguito è sempre rimasto. In quella chiesa, il visitatore apostolico del 1576 segnala il titolo degli altari, tra i quali uno dedicato a San Giovanni Battista, di patronato dei Mastini e "habens iconam minus condecentem" e da sostituire (ms. Peruzzi 1575-1576, c. 368r), e un altare "sub titulo Apostolorum" (c. 367v) che però è ancora da ornare. L'iconografia dell'opera, che rappresenta san Paolo al centro assieme ad altri due santi anch'essi morti decollati, Giovanni Battista e Sebastiano, non contraddice una provenienza domenicana. L'attività missionaria del santo di Tarso è un modello per i frati predicatori e giustifica pertanto la sua centralità in opere su committenza domenicana, circa coeve alla nostra, come la pala riferita a Francesco Morone in Sant'Anastasia a Verona e quella di Vittore Carpaccio per San Domenico a Chioggia. Un ampio elenco di attestazioni di san

Paolo al centro di pale, in area di diffusione della cultura veneta nel primo Cinquecento, è fornito dalla Forlani Tempesti (1991, pp. 79 e 81 nota 3). Al santo apostolo spetta un ruolo importante nella religiosità del primo Cinquecento, per quanto riguarda la "questione, tanto pratico-teologica quanto storico-devozionale, riguardante il significato che le opere buone e devote hanno nel raggiungimento della beatitudine" (Berger 2003, p. 141). Piuttosto rara è l'iconografia di san Paolo incoronato, ma nel dipinto veronese appena citato tre corone calano sul capo del santo.

L'iter attributivo del nostro dipinto è piuttosto travagliato: citato per la prima volta da Intra nel 1883 (p. 23), senza riferimenti in merito, è segnalato da Berenson (1907, p. 189) come opera di Gian Francesco Caroto (in seguito lo stesso Berenson 1936, p. 113, ne dubiterà, per poi confermare invece l'attribuzione: Berenson 1968, I, p. 79). Venturi (1901-1940, VII/3 (1914), p. 476) lo assegna invece ad Antonio da Pavia (pur con un riferimento un po' criptico: "Tra le guaste tele del castello si possono ancora notare tre Santi suoi, fra i quali San Paolo e San Sebastiano"). Anche se Fiocco (1915) non include l'opera nel suo elenco di dipinti di Caroto, la proposta di Berenson è accolta, seppure con un margine di dubbio, da Ozzola (1946, p. 8 n. 15; 1949, n. 29; 1953, n. 29) e dalla Perina (1961b, p. 372), la quale la data al secondo decennio. Vi sono poi due descrizioni che si possono dubitativamente riferire alla nostra pala: la "grande tela raffigurante S. Sebastiano con altri Santi e varie figure, attribuita a Lorenzo Costa il vecchio", indicata da Cottafavi (1926, p. 469), e una tela di Caroto in Castello, ma di proprietà comunale, citata da Giannantoni (1929, p. 114). Ragghianti, sulla sua copia del catalogo di Ozzola (Lucca, Fondazione Ragghianti), depenna il punto interrogativo dopo il nome di Caroto, del quale è evidentemente convinto. Del Bravo (1964, p. 9) mantiene l'attribuzione a Caroto ma con una cronologia posteriore al periodo in Monferrato e precisamente al 1519-1520; nota strette affinità – soprattutto nella resa del panneggio, praticamente identico – tra il san Sebastiano di questa pala e quello dipinto da Francesco Bonsignori in Santa Maria delle Grazie a Curtatone e ritiene che quest'ultimo dipinto sia il modello al quale Caroto si è attenuto. La questione è ribaltata dalla Franco Fiorio (1971, p. 119) che esclude l'attribuzione a Caroto e ritiene la nostra pala molto più prossima ai modi di Bonsignori. In seguito Marchiori insiste sul nome di Caroto (in Brugnoli 1974, p. 170), mentre la Cuppini (1981, p. 474 nota 1) la crede "del Bonsignori". Piva (in *Dal Correggio a Giulio Romano* 1989, p. 159) giudica l'opera un punto d'incontro tra l'Antonio da Pavia del secondo decennio, un affresco di soggetto eucaristico in San Leonardo e la grottesca pala di Redondesco, talvolta attribuita a Caroto (ma giustamente espunta da M. Danieli, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 194 n. 64).

Marinelli (1990, p. 641), Berzaghi (1992, p. 83), Tempestini (1993, p. 28) e Peretti (in *Mantegna e le Arti a Verona* 2006b, p. 39; in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 249 e 251) ribadiscono che si tratta di Francesco Bonsignori, come penso anch'io (L'Occaso 2002, p. 67), mentre Conti (1995, p. 48-49 nota 19) crede che la pala possa spettare ad Antonio da Pavia, in un momento di riflessione sui modi di Caroto: l'ipotesi è messa in dubbio da Tanzi (in *Ioanes Ispanus* 2000, p. 100). La Forlani Tempesti nel 1991 (p. 81 nota 3) e Moro nel 1995 (p. 63 nota 12) tornano sul nome di Caroto e il secondo propone un accostamento al momento dei *Tre arcangeli* del Museo Cavalcaselle (Verona) o della *Madonna col Bambino* di Francoforte (Städelsches Kunstinstitut, inv. 857), che tuttavia sono opere di epoche diverse: verso il 1518 la prima, entro il 1510 la seconda; lo segue nell'attribuzione Priever (in *Allgemeines* 1992-2011, 16 (1997), p. 525).

Agosti (2005c, p. 254 nota 88) propone con prudenza un nuovo candidato: fra' Girolamo Bonsignori. Una certa complessità psicologica e l'impressione leonardesca (o zenaliana) della quinta rocciosa del fondale, gli suggeriscono infatti il nome del domenicano, attivo tra l'altro proprio in San Domenico, come rammenta Vasari (1568 [1966-1987], IV (1976), p. 583). Lucco (2006, p. 16) non esclude l'ipotesi, mantenendosi tra Caroto e Francesco Bonsignori, magari con la collaborazione del fratello, mentre Danieli (in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 198 n. 66) si concentra sui due Bonsignori, ipotizzando che il dipinto possa essere stato iniziato da Francesco e concluso da Girolamo.

Lo sfumato "leonardesco" deriva a mio avviso dal modesto stato di conservazione; nella pittura mantovana di primo Cinquecento le stesse quinte rocciose sono in una pala rubata nel 1991 dalla parrocchiale di Ostiglia (di problematica attribuzione ma difficilmente della stessa mano della nostra), nella *Natività* di Antonio da Pavia (Mantova, Museo Diocesano), nella sua pala braidense, nella *Madonna col Bambino e i santi Giuseppe e Caterina* attribuita a Caroto e di proprietà privata (Del Bravo 1964, p. 10; cfr. Franco Fiorio 1971, p. 129 n. 45) e nella citata pala delle Grazie dello stesso Francesco Bonsignori. Non è quindi necessario supporre un retroterra milanese per il fondale roccioso.

A mio avviso il dipinto spetta interamente a Francesco Bonsignori: il confronto con opere tarde del pittore, quali il *San Sebastiano* delle Grazie e la pala di San Biagio in Santi Nazaro e Celso a Verona, mi convince

pienamente. Le proporzioni anatomiche sono allungate ed esili, le pieghe dei panni sono dure, quasi metalliche ai fianchi di san Sebastiano, e non hanno confronti con le turgide figure di Girolamo; la ripresa quasi meccanica del quadro delle Grazie e la semplicità compositiva portano a escludere con decisione Caroto (come anche Antonio da Pavia, la cui minuzia grafica è qui assente). Propongo una datazione agli ultimi anni di attività del pittore e comunque non prima del 1515.

GIAN FRANCESCO TURA
doc. Mantova 1510 – 1546

96. *Madonna col Bambino e san Giovannino ("Madonna del Popolo")* TAV. XXXVII
1518-1519 ca.
affresco strappato e montato su pannello – cm 129,7x110,1
inv. generale 11502
Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (fino al 1670); Mantova, Madonna del Popolo (dal 1670 al 1891); Mantova, palazzo Accademico (dal 1891 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 150.
Bibliografia: PIZZICHI 1664 [ed. 1828], p. 144; CADIOLI 1763, p. 44; VOLTA 1831-1838, II (1831), p. 205; GIONTA, MAINARDI 1844, p. 266; MATTEUCCI 1902, *Ottavo prospetto*; OZZOLA 1946, p. 10 n. 29; OZZOLA 1949, n. 61; OZZOLA 1953, n. 61; PERINA 1961b, p. 480; RAGGHIANTI 1962, p. 38; PELATI 1974, pp. 11-12; NAVARRINI 1977, pp. 391-392; BROWN 1981, p. 237; BERZAGHI 1989, p. 189 nota 17; BERZAGHI 1992, p. 82; BAZZOTTI 1993b, p. 244; AGOSTI 1995, p. 80 nota 85; CICINELLI 1997, p. 23 nota 2; TANZI 2000, pp. 14 e 18; L'OCCASO 2007c; BOURNE 2008, pp. 44-45.
Restauri documentati: 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1997-1998, Marcello Castrichini; 1998, laboratorio della Soprintendenza.

Le vicende dell'affresco sono state ricostruite solo di recente (L'OCCASO 2007c), sin dalla sua originaria collocazione nel palazzo Accademico, noto in antico come "palazzo del Cardinale" poiché residenza, nel Quattrocento, del cardinal Francesco Gonzaga. L'edificio, nel primo Cinquecento, è del figlio Francesco Gonzaga detto il "Cardinalino", alla cui morte, nel 1511, passa in eredità al marchese Francesco II. È forse questi – deceduto a sua volta nel 1519 – il committente dell'affresco, poiché il proprietario successivo, Ferrante Gonzaga poi signore di Guastalla, non sembra avere quasi mai abitato nell'edificio. Nel 1657 l'immagine sacra si trova su un muro oramai diruto e rivolto verso la strada (il palazzo è in parziale abbandono) ma inizia a compiere miracoli. Nel 1658 si decide pertanto di fabbricare una nuova chiesa lì di fianco, terminata nel 1663 e consacrata col titolo di Santa Maria del Popolo; l'affresco è tuttavia nel 1664 ancora nel palazzo (PIZZICHI 1664 [ed. 1828], p. 144) e solo nel 1670 viene trasferito sull'altar maggiore della nuova chiesa. Qui è descritto in vari documenti settecenteschi, tra cui un inventario del 1729 dove si afferma che secondo una non meglio specificata "persona perita" esso "è opera del famoso pittore Coreggio" (L'OCCASO 2007c, p. 94). Soppressa nel 1796 e quindi sconsacrata, la chiesa diviene di proprietà privata ed è di Gaetano Bonoris quando, nel 1889-1890, se ne decide l'abbattimento per ampliare l'attuale piazza Dante ed erigere una nuova facciata del palazzo Accademico. Già nel 1855 Ferdinando Negri, direttore della biblioteca Comunale, suggerisce a d'Arco di salvare l'affresco (cfr. NAVARRINI 1977, pp. 391-392), che nel 1891 lo stesso Bonoris dona al Museo Civico (ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1883-1900), dove è descritto in un elenco del 1895 di Intra (App. 11, n. 28). MATTEUCCI nel 1902 (*Ottavo prospetto*) cita la *Madonna delle Grazie* ancora presso il Museo Civico ma nel 1915 è trasferita in palazzo Ducale (TAMASSIA 1996, p. 58) dove è inventariata nel 1937 come opera della scuola di Giulio Romano. Nel frattempo si perde memoria della storia dell'affresco, che secondo OZZOLA (1949, n. 61; 1953, n. 61) verrebbe dalla casa del medico Battista Fiera, già nei pressi di San Francesco e demolita nel 1852. Solo molti anni più tardi BAZZOTTI (1993b, p. 244) si accorge che l'affresco di casa Fiera è un altro (cat. 25), ma non rintraccia l'originaria collocazione di questo, da me ricostruita nel 2007.
Su una coltre di nuvole è seduta la Vergine, col Bambino in piedi sulle sue ginocchia e volto verso l'esterno; lei invece ha il capo chino e osserva con tenerezza il Battista

fanciullo inginocchiato sulla destra.
Ozzola (1946, p. 10 n. 29; 1949, n. 61; 1953, n. 61) avanza un'attribuzione al Pordenone, accolta dubitativamente dalla Perina (1961b, p. 480) e confutata da Ragghianti (1962, p. 38) che suggerisce piuttosto Gian Francesco Caroto. Pelati (1974, pp. 11-12) con felice intuizione coglie nell'affresco l'eco di invenzioni correggesche. Brown (1981, p. 237) in seguito assegna la pittura all'"Orombelli Master", nome di comodo adoperato per raccogliere alcune opere il cui nucleo di partenza è individuato da Longhi (1958), il quale però crede che esse spettino al Correggio. È un *corpus* cresciuto nel tempo grazie a Laskin (1964), che per primo lo isola dal catalogo del Correggio, e nel quale Brown ravvisa un "ferrarese character". Berzaghi (1989), partendo da una pala del 1527 conservata a Tabellano, scioglie l'enigma del "Maestro Orombelli" col pittore mantovano Gian Francesco Tura e mantiene l'affresco strappato nel catalogo del nuovo artista (Berzaghi 1989, p. 189 nota 17). Cicinelli (1997, p. 23 nota 2), all'oscuro di tutto, ripropone l'attribuzione al Pordenone.
Tanzi (2000, pp. 14 e 18) prova invece a scindere il problematico e affollato catalogo del "Tura mantovano" in sottogruppi: ritiene che l'affresco, tra le opere di più alta qualità nel *corpus*, possa essere accostato ad alcuni dipinti tra cui la tavoletta in collezione Orombelli, l'*Adorazione dei pastori* della Fondazione Horne di Firenze, la *Madonna col Bambino e due santi* già Contini-Bonacossi e ora in collezione privata modenese, la *Madonna col Bambino* Rasini, la *Madonna col Bambino e san Giovannino* di Tivoli, la pala della Banca Popolare di Modena e un *San Tommaso* pubblicato nell'occasione dallo stesso Tanzi; tutte queste opere spetterebbero a un artista diverso dall'autore della pala di Tabellano del 1527, che egli conferma a Tura.
Del nostro affresco si conoscono alcune copie, realizzate evidentemente a fini devozionali: una pala d'altare della parrocchiale di Castiglione Mantovano, una tela della parrocchiale di Sermide e tre scagliole. Due sono in collezione privata: una mantovana (L'Occaso 2007c, pp. 100-103) e l'altra emiliana (cfr. G. Manni, in *Arte emiliana* 1989, p. 248 n. 209), ma con uno stemma che potrebbe essere della famiglia mantovana Quaglia; la terza è il paliotto di un altare della chiesa di San Fiorentino a Nuvolato (cfr. G. Manni, in *Beni artistici* 1992, p. 150 n. 137). La diffusione dell'iconografia passa attraverso un'incisione seicentesca (tav. CCIII, fig. 4), di cui conosco l'esemplare conservato nella Civica Raccolta "Achille Bertarelli" di Milano (S.P. 29-18; Arrigoni, Bertarelli 1936, p. 142 n. 750). Proprio questa stampa permette di indicare la presenza di due lembi di paesaggio negli angoli inferiori della composizione, totalmente perduti nel nostro malridotto affresco, da cui sono quasi scomparse le dorature, già presenti sulla veste della Vergine, tanto dove le copre le gambe, quanto sulla manica destra.
Credo che l'affresco si debba assegnare a Tura: saperlo in attività nel 1510, per Francesco II Gonzaga, e fino al 1546 (L'Occaso 2007c, p. 97), può aiutare a capire le oscillazioni nelle opere a lui attribuite; ciò non toglie che il suo catalogo necessiti una revisione critica. La composizione è di certo studiata attraverso la stampa che riproduce la parte superiore della *Madonna di Foligno* di Raffaello; probabilmente Tura ha avuto sotto gli occhi l'incisione di Marcantonio Raimondi, alla quale poteva anche ispirarsi per la posa della Vergine, con la testa reclinata – accostabile anche alla *Madonna Campori* del Correggio (Modena, Galleria Estense) – e il velo che le scende a fuso, lateralmente. L'inclusione del giovane Battista in uno schema triangolare sembra rifarsi a un altro modello raffaellesco, la *Madonna Aldobrandini* (Londra, National Gallery), ma potrebbe altrimenti essere una libera elaborazione da alcune invenzioni di Mantegna (L'Occaso 2007c, pp. 98-100). L'abbraccio tra la Vergine e il Bambino torna identico in varie opere assegnate a Tura ma anche nell'affresco del 1514 strappato dall'esterno della chiesa della Vittoria (cat. 92), dove tuttavia la posa di Gesù è meno dinoccolata e moderna. La datazione che suggerisco, supponendo una committenza da parte di Francesco II, è al 1518-1519.
Nel gruppo di opere ricondotte a Tura andranno discussi alcuni ulteriori pezzi: la pala già in San Barnaba e qui citata a p. 18, la *Madonna col Bambino e san Giovannino* della collezione Martini (Cappuccio 1939, p. [12]), che sembra coincidere con quella poi discussa da Toscano (1974, p. 12 nota 5 n. 9) ed è strettamente imparentata al dipinto della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma (inv. 1472; R. Vodret, in Mochi Onori, Vodret 2008, p. 32, come "Correggio (?)"); un'altra *Madonna col Bambino e san Giovannino* di collezione privata e la cui immagine si conserva nella Fototeca Longhi, nella cartella "Correggio". Andrea Ugolini (com. or.) mi segnala un *Matrimonio mistico di santa Caterina* già battuto come opera del Correggio a Lucerna (Fischer, 2 dicembre 1993, lotto 2158), collocabile nella fase giovanile di Tura e ulteriore prova della fortuna della *Madonna di Foligno*, attraverso Raimondi. È recentemente emerso sul mercato antiquario un *Compianto sul Cristo morto*, attribuito al Correggio (Finarte Semenzato, Venezia, 6 giugno 2010, lotto 415, con bibliografia); largamente ispirato al *Seppellimento* "orizzontale" del Mantegna, è anch'esso riferibile a Tura. Quest'ultima opera rientra appieno in quel gruppo di dipinti che mostrano una forte infatuazione "correggesca", che ha una significativa eco nella Mantova del secondo decennio.

ARTISTA MANTOVANO

97. *Fregio ornamentale con girali, mascheroni, mostri e tabelle* TAV. XXXIII
1520 ca.
affresco strappato e montato su tela – cm 65x216,8
inv. statale 2017
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani; 1999, Vittorio Cesetti.

L'affresco, strappato come tanti altri dal quartiere Bellalancia nel 1957-1960, è stato subito ricoverato in palazzo Ducale, dove viene inventariato solo nel 1973, senza alcuna indicazione circa l'edificio di provenienza e con una datazione al XVI secolo.
L'architrave è dipinto con terra rossa, forse a suggerire il marmo rosso di Verona, ed è decorato con perline e astragali; il fregio bianco su fondo blu scuro presenta un concatenarsi di elementi fantastici e mostruosi (grilli), racemi fitomorfi, conchiglie, drappi e *tabulae* dal fondo ocra. Il repertorio sembra già indirizzato verso il gusto manierista e credo che una datazione verso il 1520 sia la più appropriata.

BARTOLOMEO FANCELLI (?), ATTR. A
doc. Firenze 1502 – doc. Mantova 1524

98. *Madonna col Bambino tra le sante Caterina d'Alessandria e Maddalena* TAV. XXXVIII
1520-1525 ca.
olio su tavola – cm 93x75,9x1,9
inv. generale 11494
Cornice novecentesca, cm 103,9x85,8x3,8.
Iscrizioni: sul filatterio "ET BEATA UBERA QUE LATAVERUNT CRISTUM DOMINUM NOSTRUM" (*Lc* 11,27); sul telaio "Cassa G N.° 29".
Provenienza: Mantova, Santa Lucia (?) (fino al 1782 ca.); Mantova, Sant'Orsola (dal 1782 ca. al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 157.
Bibliografia: D'ARCO 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 58 e 246 n. 52; MATTEUCCI 1902, p. 373 nota 1; ANONIMO 1938, p. 95; OZZOLA 1949, n. 50; OZZOLA 1953, n. 50; BERENSON 1957, I, p. 80; RAGGHIANTI 1962, p. 38; MENEGAZZI 1971, p. 29; G. Mies, in LUCCO 1983, p. 228; TAMASSIA 1996, p. 60; FURLOTTI 2000, p. 49 nota 79; AGOSTI 2005c, p. 232 nota 4; UGOLINI 2011, p. 196 nota 68.
Restauri documentati: 1938, entro il, Arturo Raffaldini (cfr. ANONIMO 1938, p. 95).

Credo che l'opera in origine sia stata conservata nel complesso, chiesastico e ospedaliero, di Santa Lucia (AGOSTI 2005c, p. 232 nota 4), dove l'inventario di soppressione del 1782 descrive un "quadro sull'asse con cornice antica rappresentante la Beata Vergine e sante" (ASMn, DU, II serie, b. 59, fasc. 49); il quadro verrebbe quindi depositato, assieme ad altre opere provenienti da chiese dell'ordine francescano, inclusa Santa Lucia, in Sant'Orsola. Qui, nel 1786, la tavoletta è indicata da Giovanni Bottani tra quelle meritevoli di essere trasportate nel Regio Ginnasio e nell'occasione è descritta al numero "58. Una tavola colla Santissima Vergine e due sante e gloria d'angeli; cioè un quadretto dipinto in tavola. Sono figure intiere di grandezza mediocri" (D'ARCO 1857-1859, II (1859), p. 214).
Nel 1810 Felice Campi la vede nell'Accademia Virgiliana e la dice provenire da Sant'Orsola, come più tardi sostiene anche MATTEUCCI (1902, p. 373 nota 1); nel 1827 è nuovamente elencata in Accademia Virgiliana e nel 1863 passa in proprietà – pur non mutando collocazione – al Comune di Mantova; nel 1922 infine è depositata in palazzo Ducale: all'epoca il dipinto è provvisto di una "bella cornice a delfini" (TAMASSIA 1996, p. 60), evidentemente scomparsa in seguito. Le due sante che fiancheggiano la Vergine seduta in trono, in un paesaggio costellato di rovine, sono Caterina d'Ales-

sandria e Maria di Magdala, facilmente identificabili grazie ai loro consueti attributi iconografici.
Nel 1937 il dipinto è inventariato in palazzo Ducale come di "scuola lombarda del 400". Nel 1938 è presentato, con la notizia del restauro appena avvenuto, come opera di Francesco da Milano (Anonimo 1938, p. 95); credo che a suggerire questa attribuzione sia il direttore dei lavori, Nino Giannantoni. Ozzola (1949, n. 50; 1953, n. 50) l'accoglie con un punto di domanda e Berenson (1957, I, p. 80) si pronuncia favorevolmente. Ragghianti (1962, p. 38) rifiuta invece il riferimento all'artista di origine milanese ma attivo nell'entroterra veneto e ritiene piuttosto che l'opera sia "di un piccolo pittore mantovano dipendente dal Caroto"; Francesco da Milano viene scartato anche da Longhi (in un'annotazione manoscritta sul catalogo di Ozzola conservato nella Fondazione Longhi di Firenze), da Menegazzi (1971, p. 29) e da Mies (in Lucco 1983, p. 228), il quale ritiene che la tavoletta sia opera di uno scarso imitatore di Bernardo Lanino e databile oltre la metà del Cinquecento. Più di recente, la Furlotti (2000, p. 49 nota 79) ha contestualizzato con precisione l'opera, legandola al Maestro di San Vincenzo, che a suo avviso potrebbe essere Bernardino Bonsignori e che io invece ritengo Bartolomeo Fancelli (cfr. cat. 94). La studiosa riscontra infatti indubbie affinità con altre opere dello stesso gruppo e lega particolarmente la tavola del palazzo Ducale, che per lei è "se non di bottega, almeno di un artista vicino a Bernardino", alla *Santa Maria Maddalena assunta* della Malaspina di Pavia (inv. 110). Agosti (2005c, p. 232 nota 4) ha suggerito l'opportunità di avvicinare, da un punto di vista stilistico, il dipinto alla tavola già in Santa Maria della Vittoria e ora nella cappella di San Sebastiano in Sant'Andrea: una *Madonna col Bambino tra santi* databile al secondo decennio del Cinquecento (Romano 1991, p. XXXI nota 8). La proposta coglie affinità formali e cronologiche tra le opere, che spettano però a due mani diverse: la nostra tavoletta è legata proprio al catalogo del Maestro di San Vincenzo, tanto che la gloria angelica è quasi identica a quella della *Natività* di quell'artista nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 620). È questo un dipinto che Negro (1998, pp. 58-59 nota 120) ritiene di altra mano rispetto al Maestro di San Vincenzo, ma che la Furlotti (2000, p. 27) nuovamente include nel gruppo.
Se la parte superiore è del tutto analoga ad altre prove di quel maestro, la parte inferiore è invece un po' diversa: la resa pittorica è più morbida e la composizione – soprattutto nel gruppo centrale – è di una certa ricercatezza, forse perché riprende un modello non individuato.
La Vergine e le due sante, tra loro isolate come fossero ritagli giustapposti, sono in primo piano e un pergolato le separa da uno specchio lacustre e da un paesaggio collinare del tutto analoghi a quelli consuetamente dipinti dal Maestro di San Vincenzo. Mantengo con prudenza il dipinto nel vasto catalogo del pittore e suggerisco una cronologia verso il 1520-1525. Renato Berzaghi mi segnala (com. or.) una copia ottocentesca del dipinto, priva della gloria angelica, presso la parrocchiale di Gabbiana.

ARTISTA MANTOVANO

99-103. *Fregio ornamentale con erme, puttini, tralci fitomorfi e centauri* TAV. XXXIV
1520-1525 ca.
affreschi strappati e montati su alveolare – cm 122,5x250,8; 122,6x326,6; 122,7x130,8; 122,5x500,5; 122,5x370,5
inv. statale 2001-2003, 95754-95755
Provenienza: Mantova, palazzo Anguissola (fino al 1968); Mantova, palazzo Ducale (dal 1968).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Paccagnini 1969, p. 128; Paccagnini 1973, p. [59]; Ventura 1995, pp. 227-228 n. 75; Bazzotti 2003, p. 222.
Esposizioni: Mantova 1999.
Restauri documentati: 1968, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1968, pos. 3, Spese per il restauro); 1997, Roberto Ercolani e Vittorio Cesetti (Tarquinia).

Questo fregio è composto da cinque pezzi, frammenti di un'unica decorazione strappata nel 1968 dall'edificio di corso Garibaldi 44, oggi adibito a caserma della Guardia di Finanza. Paccagnini (1969, p. 128) dà noti-

zia dello strappo e del ricovero degli affreschi in palazzo Ducale, dove tuttora si trovano. Nella fascia del fregio si ripete il seguente motivo: una donna siede a cavallo di un centauro (entrambi laureati) che con un braccio sostiene uno scudo araldico oppure si appoggia a un pilastrino; egli ha per coda un tralcio vegetale che termina in un cesto e in pampini d'uva. Sul cesto è seduto un putto che con una mano lambisce un'erma. La raffigurazione finge un bassorilievo in marmo: è infatti a chiaro-scuro e si stacca dal fondo con una forte ombreggiaura; una luce quasi radente proietta lunghe ombre anche dagli elementi decorativi, perline e fuseruole, che arricchiscono l'architrave dipinto sotto il fregio.
Paccagnini giudica raffinate queste pitture, che a suo parere rispecchiano i modi di Lorenzo Leonbruno e sarebbero perciò databili tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento. Come "maniera del Leonbruno" gli strappi sono inventariati nel 1973 in palazzo Ducale. Il riferimento all'artista mantovano è respinto da Ventura (1995, pp. 227-228 n. 75), che discute di questi affreschi tra le "attribuzioni non attendibili" e li data al principio degli anni Trenta.
Più di recente Bazzotti (2003, p. 222) cita questi affreschi nel contesto delle decorazioni parietali degli anni Venti e Trenta del Cinquecento; egli vi riconosce affinità col fregio che orna il tamburo della cupola dell'abside di Santo Spirito, in Mantova, che giudica però opera di gusto più giuliesco e quindi posteriore. Bazzotti istituisce inoltre un confronto tra la nostra decorazione e altre pitture databili negli anni Venti del XVI secolo, tra cui quelle nella sala del Fregio al piano nobile del Castello di San Giorgio, e quelle nella ex loggia dell'appartamento di Santa Croce, del palazzo Ducale.
Uno dei due stemmi presenti nel fregio in esame è identificato con quello della famiglia Anguissola (Ventura 1995, p. 228). L'altro spetta alla famiglia Spagnoli. Carlo d'Arco (ASMn, DPA, b. 214, p. 111) ricorda nel Cinquecento il matrimonio tra Alessandro Anguissola e Lucina Spagnoli; questa, figlia di Tolomeo (morto nel 1519), nel 1518 all'età di 11 anni era già stata promessa in sposa a Gian Francesco Uberti (ASMn, RN, 1518, c. 129r), ma gli eventi devono aver preso una diversa piega. Alessandro muore, annota ancora d'Arco, "al 1570 abitando la casa che già anni prima aveva egli acquistata, quella cioè oggi segnata del civico N. 2027 e di cui scrisse l'Amadei «il palazzo de' Anguisciola fu anticamente nel gran piazzale di Santa Paola in Mantova»". La caserma della Guardia di Finanza da cui queste pitture provengono, nelle immediate vicinanze di piazza dei Mille e di Santa Paola, insiste quindi sull'antico palazzo Anguissola.
Quanto alla datazione degli affreschi, credo che non si possa andare molto oltre il 1520-1525 poiché si tratta di opere di buona fattura e nelle quali non è visibile alcun elemento giuliesco. Un riferimento di massima ai modi di Leonbruno non è scorretto e mi sembra inoltre non vi sia grande distanza, né cronologica né formale, con il fregio strappato dalla soffitta della sala dei Capitani in palazzo Ducale (cat. 109-116), che rivela analogo insistito utilizzo delle ombreggiature e simile resa delle volumetrie.

Lorenzo Leonbruno, ambito di

104. *Fregio ornamentale con clipeo e mascherone* TAV. XXXIII
1520-1525 ca.
affresco strappato – cm 71x263
inv. statale 2012
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani.

Il fregio è stato strappato, al pari di molti altri, da un ambiente di un edificio non meglio identificato nel quartiere Bellalancia, entro il 1960. Portato immediatamente in palazzo Ducale, il pannello viene però inventariato solo nel 1973 come "fregio ad affresco riportato su tela su fondo nero con due teste femminili e altri motivi ornamentali, sec. XVI".
Il fregio vero e proprio, sopra un cornicione modanato e arricchito da perline e astragali, presenta una decorazione fitomorfa su un fondo blu scuro; questi tralci si

dipartono simmetricamente da un mascherone e giungono a lambire dei clipei incorniciati da due delfini e contenenti, su un fondo ocra, busti femminili. Non sembra possibile connettere a queste figure un preciso significato iconografico, ma vale la pena notare che quella di destra indossa un copricapo che potrebbe essere militare mentre quella sinistra è adorna dei soli capelli ricci.
L'affresco è di buona qualità e può essere accostato senza difficoltà ai modi di Lorenzo Leonbruno, con una datazione verso il 1520-1525; sono piuttosto evidenti le affinità formali con gli affreschi della Scalcheria di palazzo Ducale (1522-1523). Paragonabile a quella decorazione è anche la tipologia dei busti nei clipei, che qui si stagliano su un compatto fondo ocra laddove nelle pitture di Leonbruno le teste sono accolte in tazze decorate da tessitura musiva. Un esito assai simile si riscontra in un fregio (molto ritoccato) di casa Finadri, a Mantova (cfr. Marani, Amadei 1977, p. 52 fig. 30), che potrebbe anche spettare allo stesso autore del nostro.

Lorenzo Leonbruno, ambito di

105-108. *Fregio ornamentale con decorazione fitomorfa* TAV. XXXIV
1520-1525 ca.
affreschi strappati e montati su telai in alluminio – cm 225x588,5 (tagliato nel 2000 in due pezzi: cm 63,2x588,5 e 161,6x588,5); 110,5x250,5; 111x222,5; 130x225,1
inv. statale 2057A-B, 95762, 95763, 95780
Iscrizioni: tracce sul 95762.
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: Bazzotti 1991, p. 162; Belluzzi 1998, p. 355.
Restauri documentati: 1971, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546) ("rimozione e restauro di frammenti di fregio ad affresco").

Gli affreschi vengono strappati dalla soffitta della sala di Manto, nella Corte Nuova del palazzo Ducale. L'intervento è databile entro il 1971, quando viene pagato al restauratore; tracce della stessa decorazione rimangono in sito. Il 2057 è inventariato nel 1973 come "Fregio ad affresco riportato su tela con mascheroni e motivi ornamentali vari di scuola di G. Romano rinvenuto in un ambiente soprastante il Salone di Manto".
La parte inferiore della decorazione presenta lacunari scompartiti da lesene: la parte sommitale d'una lesena è nel 2057; l'architrave è ritmato da due file di perline ocra, mentre al di sopra corre il fregio vero e proprio, con ricchi girali che scaturiscono da protomi leonine, alternati a vasi con sopra una sorta di testa alata e a imprese. Quella presente nel pannello 2057 è la stessa, misteriosa, che troviamo nella sala delle Imprese di palazzo Te (Bazzotti 1991, p. 162; Belluzzi 1998, p. 355). Al di sopra del fregio è un'ulteriore cornice grigia con sopra una fascia rossa ritmata da un motivo floreale semplicissimo; il rimontaggio ideale dei pezzi si ottiene grazie all'osservazione del pochissimo rimasto in sito: i 2057A e 2057B sono sovrapponibili e il fregio con girali che è ben visibile nel 2057A è ancora percepibile nella parte inferiore del 95762 mentre è completamente cancellato dal 95780.
Le pitture in esame dimostrano l'esistenza di una decorazione della sala di Manto anteriore a quella attualmente visibile, che si data agli anni Settanta del XVI secolo. La sala insiste su un ambiente realizzato all'epoca della costruzione dell'appartamento di Troia ed è per questo che gli affreschi sono inventariati nel 1973 come opere della scuola di Giulio Romano e che Bazzotti (1991, p. 162) li pone tra il 1536 e il 1539. Credo invece che appartengano a una precedente campagna decorativa, della prima metà del terzo decennio, cui spettano gli strappi dalla soffitta della sala dei Capitani (cat. 109-116) e – ancora in sito – le pitture della sala dello Zodiaco nel Castello di San Giorgio. Da ciò si desume l'estensione, piuttosto rilevante, del primo appartamento occupato da Federico II Gonzaga: a cavaliere del Castello di San Giorgio e della Corte Nuova, si estendeva sui corpi di fabbrica che oggi ospitano la sala di Manto, la sala dei Capitani e la sala dei Cavalli. Difficile esprimersi circa l'autore di queste pitture che tuttavia possono assegnarsi alla stessa bottega (non lontana dai modi di Leonbruno) cui spetta il fregio proveniente dalla soffitta della sala dei Capitani (cat. 109-116).

Lorenzo Leonbruno, ambito di

109-116. *Fregio ornamentale con trofei d'armi e imprese di Federico II Gonzaga* TAV. XXXIX
1520-1525
affreschi strappati e applicati su telaio in alluminio – cm 130,4x137,6; 130,3x195,5; 130,3x152,2; 131x643; 130,3x262,7; 130,2x190,5; 130,2x104,5; 130,1x327,7
inv. statale 2044-2051
Iscrizioni: "FIDES" sul 2046 e sul 2049, "SPQR" e "F" sul 2047.
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: Cottafavi 1929, p. 429; Berzaghi 2003, p. 233; Ragozzino 2003, pp. 154 e 181 nota 35; Berzaghi 2005, pp. 45-47.
Restauri documentati: 1971, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1999, Roberto Ercolani.

All'interno del palazzo Ducale, il vasto salone dei Capitani occupa l'intera superficie di una rocchetta di origine tardo-medievale, il revellino di San Nicolò. Le attuali quote, esito dei lavori conclusi negli anni Settanta del Cinquecento per il duca Guglielmo, non corrispondono a quelle originali. Nella soffitta sopra la sala dei Capitani si trovava un fregio ad affresco che ne cingeva l'intero amplissimo perimetro. Questo fregio viene strappato alla fine degli anni Sessanta (nel 1968 per la Ragozzino 2003, p. 181 nota 35; "attorno al 1960" per Berzaghi 2003, p. 233) e oggi ne rimane, in sito, l'impronta sottostante. Per l'esattezza, il fregio è "messo in luce nel 1967" da Paccagnini, il quale fa eseguire lo strappo nel 1971 (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546). La presenza di questa decorazione – che forse è ritenuta da Cottafavi (1929, p. 429) una continuazione del murale cinquecentesco sottostante (il *Giuramento di Luigi Gonzaga*) – ci costringe a immaginare che il soffitto della sala al piano nobile fosse, prima dell'intervento guglielmino, a una quota decisamente più bassa; infatti il fregio rimane oggi appena sopra il solaio mentre in origine doveva trovarsi a una discreta altezza.
Gli affreschi appartengono, come giustamente hanno rilevato Berzaghi (2003, p. 233) e la Ragozzino (2003, p. 154), a una fase decorativa realizzata su committenza di Federico II e anteriore alle ristrutturazioni di quella zona del palazzo avvenute sotto la direzione di Giulio Romano nel 1536-1539; sono però inventariati nel 1973 proprio come opere della scuola di Pippi. Che gli affreschi siano realizzati su committenza di Federico II è indubbio, per la presenza di una sua impresa araldica, il Monte Olimpo, accompagnata dal motto "FIDES" (su cui: Malacarne 1992, p. 125); anche la lettera F allude evidentemente al suo nome, mentre l'episodio di Marco Curzio gettatosi nella voragine non sembra essere una sua impresa particolare. Il revellino di San Nicolò fa quindi parte, negli anni Venti del Cinquecento, dell'appartamento di Federico II in Castello (Berzaghi 2003, p. 233).
La qualità emerge nella varietà delle soluzioni decorative, poiché non vi è un unico modulo o cartone ripetuto e ribaltato, come consuetamente avviene; sull'architrave grigio-azzurrino corrono due file di perline color ocra e un festone con foglie di quercia e di alloro. Armi e armature, castelli e *oscilla*, l'emblema del Sole, l'egida, bandiere e pennacchi riempiono il fregio; pilastrini con una tabula ansata (che nella sala fungevano da elementi angolari) e nastri fluttuanti ne spartiscono ritmicamente le campiture. Il disegno è inoltre composto su linee diagonali, incrociate e parallele.
Al principio del terzo decennio il pittore Lorenzo Leonbruno coordina una campagna di lavori per il marchese di Mantova che porta alla realizzazione – nel 1521-1522 – di un camerino con *Storie di Apollo* (Brown 1988, pp. 322-324; Ventura 1995, p. 264; L'Occaso 2008f, p. 65), del passetto al piano terreno in Castello (Ventura 1995, pp. 161-162 n. 8), della sala dello Zodiaco al piano superiore e di altri ambienti ancora. È probabile che la realizzazione dei fregi pittorici in esame appartenga alla medesima campagna decorativa, per quanto un diretto intervento di Leonbruno negli invv. 2044-2051 non sia riconoscibile. All'autore di queste pitture si possono accostare anche il fregio nella soffitta della sala di Manto (cat. 105-108) e le pitture provenienti dal palazzo Anguissola (cat. 99-103).

ARTISTA MANTOVANO

117. *Fregio ornamentale con girali e figure mostruose* TAV. XXXIV
1520-1530 ca.
affresco strappato e applicato su tela – cm 80x385
inv. statale 2039
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960 al 1989); Mantova, Prefettura (dal 1989).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani.

L'affresco proviene da un edificio, non meglio precisabile, di via Alberto Mario, demolito entro il 1960. Esso rappresenta un fregio di figure mostruose con testa leonina e ali d'aquila, come grifoni, dalla cui coda si sviluppano girali fitomorfi, e nelle cui zampe sono pampini d'uva; vi figurano inoltre vasi e busti femminili privi di braccia e col capo cinto da una ghirlanda. La tipologia di queste figure muliebri richiama alcune delle grottesche dipinte da Lorenzo Leonbruno nella Scalcheria del palazzo Ducale, nel 1522; la data può servire da termine di confronto per la nostra pittura, riferibile al terzo decennio del Cinquecento.

ARTISTA MANTOVANO

118-124. *Fregio ornamentale con putti reggitarga e grilli* TAV. XL
1525 ca.
affresco strappato – cm 95,2x539,8; 95,2x203,4; 95,4x210,4; 95x187,4; 95x175; 95x187; 95,1x296,7
inv. statale 2027-2033
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani.

I sette pannelli compongono un unico fregio, che in origine decorava la sala di un palazzo in via Alberto Mario; gli affreschi sono strappati negli anni Cinquanta del XX secolo e portati in palazzo Ducale, dove vengono inventariati solo nel 1973 come "N. 7 frammenti di fregio ad affresco, riportati su tela, recanti su fondo rosso erme con teste femminili" e altri decori, del XVI secolo. Un unico modulo figurativo, ripetuto e ribaltato per tutta la lunghezza, rappresenta nella fascia centrale grilli e figure umane intrecciati a motivi vegetali. Questi sono dipinti a terra rossa e con lumeggiature bianche su un fondo scuro compatto. Al centro due putti sostengono una tavoletta e siedono sopra un grillo con testa maschile barbuta, zampe anteriori da cavallo e corpo fitomorfo, sui cui siede anche una donna nuda e di schiena, la quale pare scrutarci mentre si libera d'un panneggio il cui svolazzo è trattenuto da un putto in piedi dietro di lei. Un intreccio vegetale, con un motivo ornamentale decorativo e piuttosto elegante, conclude il modulo. Sul 2032 rimane traccia di un "nodo" decorativo: da un mascherone si dipartono simmetricamente due tralci, che danno vita all'apparato decorativo.
Il fregio, piuttosto modesto per esecuzione e forse copiato da qualche modello più raffinato, deve datarsi tra la morte di Mantegna – il cui gusto qui appare pienamente superato – e l'imporsi dei modelli decorativi di Giulio Romano, giunto a Mantova nel 1524. Una datazione al 1525 ca., vista la pienezza delle forme e considerando che la figura di spalle deriva probabilmente dalla diffusione di un modello veneto del primissimo Cinquecento, mi sembra la più probabile. Il motivo ornamentale che corre sopra e sotto il fregio principale, realizzato chiaramente con una "mascherina", è molto simile a quelli adoperati nella decorazione dell'appartamento Vedovile di Isabella d'Este, nella prima metà degli anni Venti.

Ippolito Costa (?)
Mantova 1506 – 1561

125. *Madonna col Bambino in gloria con l'arcangelo Michele e i santi Giovanni Evangelista, Francesco e Giorgio* TAV. XLI
1525-1530 ca.
olio su tela – cm 351x205,5
inv. generale 6810; inv. statale 687
Provenienza: Mantova, San Francesco (fino al 1798?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798?).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 186.
Bibliografia: Bartoli 1771-1799 [ed. 1985], p. 69; Crowe, Cavalcaselle 1871, I, p. 486 nota 4; Crowe, Cavalcaselle 1912, II, p. 193 nota 1; Ozzola 1946, p. 11 n. 36; Ozzola 1949, n. 55; Ozzola 1949b, p. 80; Ozzola 1953, n. 55; Perina 1961b, p. 421 nota 199; Ragghianti 1962, p. 38; Conti 1995, p. 48 nota 17; Moro 1995, p. 63 nota 12; De Marchi 1998, p. 167; Negro, Roio 2001, p. 137; L'Occaso 2002, p. 32; S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, pp. 34-37 n. 1; Lucco 2004, p. 44; L. Ventura, in *DBI* 1960-2010, LXIV (2005), p. 464; B. Secci, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 187; Benati 2008, p. 133 nota 22; L'Occaso 2008f, pp. 64-65, 68 e 76 nota 41; Ugolini 2008, p. 444 nota 5; Ervas 2009b, p. 34.
Restauri documentati: 1946, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte); 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra); 1988 (?), Coffani Restauri; 1999, laboratorio della Soprintendenza.

Recente è l'identificazione (S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 34) del dipinto con la "la tavola con Maria Vergine e il Bambino in gloria e nel piano S. Giorgio e S. Francesco, S. Giovanni Evangelista e S. Arcangelo Michele" che Bartoli (1771-1799 [ed. 1985], p. 69) vede alla fine del Settecento in San Francesco, ritenendola inspiegabilmente di Guglielmo Caccia, il Moncalvo. Nel 1803, poco dopo il suo arrivo in palazzo Ducale, la pala è inventariata come "Beata Vergine col Bambino, San Francesco, l'Angelo Custode, San Sebastiano, San Giovanni della Scuola di Giulio Romano" (App. 6, n. 129). Il dipinto è sempre rimasto in palazzo Ducale.
Qualche incertezza vi è nell'identificazione del santo sulla destra: per De Marchi (1998, p. 167) dovrebbe essere l'isaurico Longino, molto venerato a Mantova, ma la lancia spezzata, l'assenza dei Sacri Vasi e la fonte settecentesca mi fanno preferire san Giorgio (S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, pp. 34-37).
Gaetano Giordani potrebbe alludere al dipinto in una lettera non datata (ma forse degli anni Cinquanta del XIX secolo) nella quale riferisce a Carlo d'Arco che in palazzo Ducale: "notava un tedesco intelligente mio amico [probabilmente Otto Mündler o Gustav Waagen] aver veduto in una abbandonata quadreria una tavola con la Beata Vergine e quattro Santi", indicatagli come possibile lavoro di Lorenzo Costa (ASMn, DPA, b. 205). Mi pare che nell'Ottocento la nostra tela venga menzionata in bibliografia solo una volta: Crowe e Cavalcaselle nel 1871 (I, p. 486) la giudicano vicina alla pala attribuita a Caroto in Santa Maria della Carità, ma un po' più debole e dipinta "by a pupil of Caroto or Costa". Negli inventari del Palazzo del 1860 (n. 912) e del 1875 (n. 34) il quadro è "giudicato una copia del Raffaello di Urbino"; l'inventario del 1937 (generale) lo attribuisce invece a Gian Francesco Caroto.
In seguito Ozzola (1946, p. 11 n. 36; 1949, n. 55; 1953, n. 55) sposta l'attribuzione a Francesco Francia, ritenendo il dipinto una sua opera tarda; tale riferimento è mantenuto dalla Perina (1961b, p. 421 nota 199). Ragghianti (1962, p. 38) ritiene la tela condotta da due mani: "di Giacomo [Francia], con un altro pittore vicino a Nicolò Pisano"; per Moro (1995, p. 63 nota 12) è opera di Gian Francesco Caroto e così forse anche per Ballarin (cfr. L'Occaso 2008f, p. 76 nota 41). È merito di Conti (1995, p. 48 nota 17) aver riportato il dipinto in ambito più strettamente mantovano, con un'attribuzione agli ultimissimi anni dell'attività di Lorenzo Costa. Analogo riferimento figura già in un'annotazione manoscritta di Longhi su una copia del catalogo di Ozzola conservata presso la Fondazione Longhi di Firenze. In direzione mantovana insiste De Marchi (1998, p. 167), che però assegna la pala a Leonbruno, seguito da Ventura (in *DBI* 1960-2010, LXIV (2005), p. 464). Nel 2002 propongo di attribuire l'opera a Ippolito Costa (figlio di Lorenzo), assieme a un gruppo di dipinti proposto da De Marchi a Leonbruno. A Lorenzo Costa la pala viene nuovamente assegnata – nonostante il fermo diniego di Negro e Roio (2001, p. 137) – da Lucco (2004, p. 44) e dalla Secci (in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 187), mentre Ugolini (2008, p. 444 nota 5) non è d'accordo con la mia proposta a favore di Ippolito, che ribadisco in seguito (L'Occaso 2008f, pp. 64-65 e 68). Anche Ervas (2009b, p. 34) ritiene che la pala possa spettare a Lorenzo, semmai con la collabo-

razione di Ippolito, e basa la sua tesi sul confronto con una *Sacra famiglia con angeli* di ubicazione ignota e nota solo in fotografia, la cui proposta a favore di Lorenzo Costa è però, a mio parere, poco convincente. Nonostante l'autorevolezza delle voci a favore di Lorenzo Costa, mi sento di ripetere che il dipinto in esame presenta una pittura più moderna, morbida e ariosa di quella del ferrarese; oltre alla conoscenza della *Madonna di Foligno* di Raffaello, cui si ispira la teofania, vi è un ampliamento dei volumi e un'incertezza (per esempio nel dipingere le mani) che fa pensare a un esordiente piuttosto che a un veterano. Insisto pertanto nel riferire la pala a Ippolito Costa, con una datazione alla seconda metà del terzo decennio, in un momento, certo, di forte tangenza con l'arte del padre, che sarà in buona misura superato nella più matura pala del 1535 già in San Francesco e oggi in Sant'Apollonia, opera certa di Ippolito (Rebecchini 2008), che gli avevo peraltro già attribuito (in *Dipinti* 2002, p. 36). Non escludo tuttavia, lo ritengo anzi probabile, che nell'esecuzione di quest'opera Ippolito si sia avvalso di disegni e sudore paterni.

Artista veronese

126. *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e una santa, con due devoti inginocchiati* TAV. XLII
1525-1535 ca.
olio su tela – cm 122,6x174,6
inv. statale 637
Cornice intagliata e dorata, ottocentesca, cm 155,8x207,4x11,5
Iscrizioni: sul telaio "M.sa Carlotti", "Fuori cassa N.° 28".
Provenienza: Verona (?), Maria Carlotti Canossa (fino al 1937) (?); Verona, Bonifacio Canossa (dal 1937 al 1939) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1939).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 183.
Bibliografia: Santangelo 1940, pp. 71-72; Ozzola 1946, p. 10 n. 25; Ozzola 1949, n. 57; Ozzola 1953, n. 57; Marani 1960, p. 25; Romano 1970, p. 52 nota 2; Paccagnini 1973, p. [31]; Repetto Contaldo 1984, p. 64 n. A20; S. L'Occaso, in *Restituzioni* 2011, pp. 215-218 n. 26.
Esposizioni: Firenze, Vicenza 2011, n. 26.
Restauri documentati: 1995 ca., Gianfranco Mingardi (?); 2010, Francesco Melli.

Il dipinto viene acquistato nel 1939 dallo Stato, con diritto di prelazione, per 12.000 lire dal marchese Bonifacio Canossa. Non sappiamo da quanto tempo il quadro si trovasse nella collezione veronese e non mi pare lo si possa identificare negli inventari dei Canossa di Verona del 1687 (Tisato Premi 1979), del 1755 (Guzzo 2004) e del 1781 (Avena 1913). Sul telaio si trova la scritta "M.sa Carlotti", forse allusiva alla marchesa Maria Carlotti, nata da Alessandro nel 1856, moglie del marchese Ludovico Canossa e morta nel 1937. Sua unica figlia ed erede è Francesca, monaca residente a Roma, la quale nello stesso 1937 incarica il padre di alienare i beni a lei spettanti (Gondola 2009, p. 68).
L'opera giunge al palazzo Ducale di Mantova con un'attribuzione al veronese Francesco Torbido che Santangelo (1940, pp. 71-72) accoglie. Allo studioso si deve la più accorta analisi del dipinto; egli esclude infatti i nomi di Caroto e di Cavazzola, con i quali pure trova delle affinità, fa balenare il nome di Badile (Antonio II?) ma infine punta sul Torbido alle date 1510-1516. Egli lamenta uno stato di conservazione non eccelso, che non gli permette di sbilanciarsi sulla datazione dell'opera, comunque alta, "a causa dell'acuto raffaellismo delle forme del corpo del Bambino"; pensa infine che vi possano essere ridipinture "nella veste della Vergine, ma anche e soprattutto nelle membra del Bambino".
In seguito Ozzola (1946, p. 10 n. 25) suggerisce che la tela possa spettare piuttosto al piemontese Sebastiano Novelli, poiché rileva affinità (a mio avviso inesistenti) con la pala di quel pittore in San Sisto a Piacenza, datata 1546; la proposta a favore di Novelli viene comunque esclusa da Romano (1970, p. 52 nota 2), secondo il quale "l'attribuzione precedente al Torbido era molto meglio orientata". Tuttavia Ozzola era già tornato sui suoi passi e scheda in seguito il dipinto come opera del Torbido (Ozzola 1949, n. 57; 1953, n. 57). Anche Marani (1960, p. 25) accenna a un dipinto del Torbido nel palazzo Ducale, forse alludendo a questo. L'attribuzione è tuttavia giustamente esclusa dalla Re-

petto Contaldo (1984, p. 64 n. A20), secondo la quale il dipinto mantovano "non possiede alcuna caratteristica delle sue opere note".
In occasione di un recentissimo restauro sono state rimosse ridipinture non secondarie, che alteravano pesantemente l'immagine. Il restauro è stato preceduto da analisi diagnostiche effettuate nel 2010 dal laboratorio di restauro della Soprintendenza di Verona, che hanno rivelato ampie ridipinture sulla veste della santa, sulla vegetazione (in particolare a destra), sul cielo e sullo specchio d'acqua in lontananza, sulla testa del Bambino, sulla veste della Vergine. Alcune di queste ridipinture sono state quindi eliminate o alleggerite, laddove i raggi X rivelavano la presenza di uno strato pittorico sottostante abbastanza integro; non è stato eliminato il rifacimento del volto della Vergine, originariamente girato verso la nostra destra.
Che il quadro sia dell'entroterra veneto non mi pare da mettersi in dubbio. La composizione *en plein air*, la Madonna e il Bambino che stagliano sulla vegetazione, la posizione dei committenti e dei loro santi patroni (Giovanni Battista e forse la Maddalena), ricordano la pittura palmesca e le Sacre Conversazioni veneziane di primo Cinquecento. Il gruppo centrale, la Madonna col Bambino, cita naturalmente la gloria della *Madonna di Foligno* di Raffaello (1512), probabilmente attraverso l'incisione di Marcantonio Raimondi; in questa ripresa sta l'eclettismo di fondo dell'immagine. Il paesaggio è di matrice nordica, ricorda i dipinti di Giolfino nell'intonazione astratta e glaciale delle montagne sul fondo e pure la saturazione cromatica e il morbido chiaroscuro, che hanno suggerito il nome del Torbido, mi sembra si possano spiegare con un artista scaligero o veneto.
La tela mantovana credo si possa datare attorno al 1530 poiché ancora non mostra traccia dell'evoluzione manierista dell'arte veneta. Nonostante sia Sergio Marinelli che Mattia Vinco (com. or.) dubitino che il nostro dipinto sia un'opera veronese, non escludo che possa spettare a Giovanni Caroto, per confronto con l'*Autoritratto con la moglie Placida* del Museo di Castelvecchio di Verona (inv. 1347-1B239).

Artista mantovano

127-129. *Fregio ornamentale con girali, mascheroni e tabelle* TAV. XL
1530 ca.
affreschi strappati e montati su tela – cm 80,2x170,1; 80,3x248,1; 75,2x234,5
inv. statale 2014, 2015, 2437
Iscrizioni: 2014: "QVID"; 2015: "IDEM", "[...V]ISVM"; 2437: "QVID", "SOMNIVM".
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Marani 1967, p. 351 nota 18; Bazzotti 2003, p. 232 nota 25.
Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani; 1999, Vittorio Cesetti.

Strappato da un edificio di via Alberto Mario, demolito entro il 1960, il fregio ad affresco è composto da tre pannelli che decoravano un ambiente rinascimentale. Il finto rilievo del fregio presenta una successione di maschere dalle chiome vegetali e grilli con code vegetali, attorno alle quali dei serpenti avvolgono le proprie spire e sotto i quali sono delle *tabulae ansatae* in cui sul fondo ocra sono le scritte "qvid", "somnivm", "idem" e "...isvm", nella quale mancano forse due lettere (la seconda potrebbe essere una V).
La scritta "idem somnivm" è ricordata anche da Marani (1967, p. 351 nota 18), che cita questa decorazione tra quelle salvate dallo sventramento del quartiere Bellalancia. L'unico tentativo di contestualizzazione stilistica e cronologica degli affreschi è di Bazzotti (2003, p. 232 nota 25), il quale mette a confronto questo fregio con quello che orna il tamburo della cappella maggiore nella chiesa di Santo Spirito, in Mantova. Il cartone, egli a ragione rileva, è lo stesso adoperato nella decorazione sacra, ove tuttavia le *tabulae* sono invece inscritte con parole allusive alla Discesa dello Spirito Santo.
Bazzotti data questo tipo di decorazioni agli anni Venti e Trenta del Cinquecento. Nonostante la tipologia del fregio paia ancora esente dall'influsso di Giulio Romano, è possibile che la datazione possa effettivamente

slittare al quarto decennio. Sappiamo infatti che la "Fabrica della Capella Grande et Choro in Santo Spirito" è realizzata tra il 1534 e il 1535 (Togliani 2003, p. 177) e pertanto il fregio del tamburo non può essere anteriore. Di conseguenza i nostri affreschi, in tutto analoghi, sono forse databili verso il 1530, considerando che le botteghe potevano far uso per molti anni degli stessi cartoni senza aggiornare il repertorio decorativo.

Francesco Mosca (?)
XVI secolo

130. *Andata al Calvario* TAV. XLIII
1530 ca.
olio su tela – cm 329,2x215,4
inv. generale 712
Provenienza: Mantova, Scuola Segreta (fino al 1781 ca.); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1781 ca. al 1786 ca.); Mantova, Sant'Orsola (1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 113.
Bibliografia: *Nota* 1748, p. 174; Cadioli 1763, p. 82; Oretti XVIII sec. [ed. 1983], pp. 80 e 87; Lanzi 1809 [1968-1974], I (1968), p. 320; Susani 1818, p. 40; *Monumenti* 1827, pp. 45-46; Soresina 1829, p. 40; Missirini 1830, p. 106; Susani 1830, p. 46; Valery 1831, p. 252; Susani 1836, p. 46; Bottoni 1839, p. 157; Mündler 1857 [ed. 1985], p. 172; d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 215 n. 76, 215 nota 6 e 246 n. 48; *Guida di Mantova* 1866, p. 65; d'Arco 1874, p. 162; Intra 1883, pp. 46-47; Matteucci 1902, pp. 385-386; Intra 1916, p. 69; Restori 1919, p. 106; *Allgemeines* 1907-1950, XXV (1931), p. 174; Ozzola 1946, p. 11 n. 35; Ozzola 1949, n. 67; Ozzola 1953, n. 67; Ragghianti 1962, p. 38; Di Giampaolo 1972, n. 18; Bazzotti 1988, pp. 75-77; U. Bazzotti, in *Palazzo Ducale* 1988, p. 2; Sgarbi 1988, p. 149; Turner 1994, p. 82 n. 98; Tamassia 1996, p. 61; Romagnolo 1997, n.n.; *Sulle orme del Preziosissimo Sangue* 1998, pp. 21-22; D. Benati, in *Cinquecento a Bologna* 2002, p. 294; S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, pp. 38-41 n. 2; Rodella 2002, p. 31; Sogliani 2002, p. 30 nota 63; Berzaghi 2005, p. 61 nota 50; Berzaghi 2009, p. 103 nota 95; M. Tanzi, in *Gente di Lombardia* 2009, p. 40; Tumidei 2011, pp. XVII-XIX; Avery-Quash 2011, I, p. 384.
Esposizioni: Mantova 1998 (cfr. *Sulle orme del Preziosissimo Sangue* 1998, pp. 21-22).
Restauri documentati: 1835, Antonio Ruggeri (AAVMn, Atti della vecchia Accademia, b. 37, fasc. 1829 [bis]) (?); 1863-1864, Annibale Zanetti (AAVMn, Atti della nuova Accademia, b. 41, fascc. 1863 e 1864); 1946, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte); 1950, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1949/1950, pos. 3, Restauro di opere d'arte danneggiate dalla Guerra); 1988, laboratorio della Soprintendenza; 1999, Augusto Morari.

L'anonimo compilatore della *Nota* (1748, p. 174), alla metà del Settecento, descrive la pala nell'oratorio della Scuola Segreta, dove la vede anche Cadioli nel 1763 (p. 82); l'opera giunge nel 1780-1781 presso il Regio Ginnasio (App. 3, n. 18) e di lì a Sant'Orsola, da dove nel 1786 è nuovamente trasportata nel Regio Ginnasio (App. 4, n. 76) e quindi – entro il 1810 – in Accademia Virgiliana (App. 8, n. 51); passa in proprietà al Comune di Mantova nel 1862 ed è infine depositata in palazzo Ducale nel 1922 (Tamassia 1996, p. 61).
Cristo cade sotto il peso della croce, sostenuta dal Cireneo; la rappresentazione, dallo svenimento della Vergine al furore degli aguzzini, è di grande vigore. In basso a destra è un uomo che ha l'aria di essere il committente, *in abysso*, dell'opera: in mano tiene quel che resta d'un foglio di carta su cui nulla più si riesce a decifrare. La scena è ambientata in un contesto urbano forse ispirato a quello mantovano; in fondo alla strada è una porta cittadina, oltre la quale s'intravede un baluardo. La Scuola Segreta si trovava nei pressi di San Marco, vicino alle mura della città e al termine dell'attuale via Chiassi, e non escludo quindi che la veduta urbana rappresenti quella zona della città come appariva nel Cinquecento; un parallelo è possibile, per rimanere in ambito locale, con la fuga di edifici nel *Ritrovamento del Preziosissimo Sangue di Cristo* affrescato da Rinaldo Mantovano nella cappella Boschetti in Sant'Andrea.
La citata *Nota* assegna il dipinto a "Mosca", senza ulteriori precisazioni; Cadioli loda il "riputatissimo lavoro di Francesco Mosca" e tira in ballo questo nome anche per una seconda pala d'altare, d'identico soggetto, già sull'altare della chiesa interna di Santa Paola (non descritta nella *Nota*): quest'altra opera sarebbe stata principiata da Giulio Romano e terminata da Mosca. Il dipinto di Santa Paola è andato distrutto e non ne ri-

mangono più neanche i frammenti che D'ARCO nel 1838 (p. 54 nota 3) affermava di possedere. Nel 1775 ORETTI (XVIII sec. [ed. 1983], pp. 80 e 87), di passaggio per Mantova, giudica Mosca un pittore del Cinquecento il cui "dipingere è sul fare di Moretto Bresciano".
In Accademia Virgiliana la pala è notata, nel 1793, da Lanzi nei suoi appunti manoscritti: "Mosca. Mantova, nell'Accademia, Gesù sotto la croce, quadro copioso di figure varie in attegiamenti, composizione e colorito maraviglioso. Il Cristo somiglia a quel di Raffaello. Par che lo Spasimo di Sicilia gli abbia servito di modello. Pittore degnissimo di essere conosciuto" (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, taccuino ms. 36/1, c. 73v); anche nella sua *Storia pittorica* assegna a Mosca – che non sa "se italiano o estero" – un posto tra i possibili allievi di Sanzio (LANZI 1809 [1968-1974], I (1968), p. 320); probabilmente a quel testo si rifà Longhena, quando ricorda (in QUATREMÈRE DE QUINCY 1829, p. 507) tra gli allievi dell'urbinate un "Mosca il quale dipinse, nel genere di Raffaello, cose non sufficenti per altro a provare ch'egli sia stato o suo allievo o suo collaboratore". Come opera di Mosca il dipinto è menzionato nelle guide cittadine di Gaetano Susani e la composizione è tradotta in stampa nel 1827, accompagnata da un commento (di Susani o Andrea Cristofori) che identifica il Francesco Mosca in questione con un modesto pittore seicentesco di Lendinara, ritenuto allievo del Domenichino (*Monumenti* 1827, pp. 45-46). In questi termini il dipinto è menzionato da Valery, da Bottoni e da d'Arco; più acuto è il giudizio stilistico di MÜNDLER, nel 1857 ([ed. 1985], p. 172): "Christ bearing the cross, a rich composition. Background the street of a town with open shops etc., evidently taken from nature. In the corner on the r[ight] a colossal bust of a man bearded, holding his cap in his r[ight] hand on which (hand) a fly is visible – (Allusion to the name of the painter, Simone Mosca, from Settignano, 1495-1554?) This picture has great qualities, the forms are noble, the drawing is of great precision. The execution is thin and smooth and the colour greyish, yet the harmony is pleasing, much like G. B. Moroni". Nello stesso 1857 anche Eastlake nota la pittura: "C[hrist] bearing cross, Christ apparently after Raphael, large picture, called Mosca" (ms. EASTLAKE 1857, c. 6v; AVERY-QUASH 2011, I, p. 384). La letteratura locale s'impunta tuttavia sul Mosca lendinarese come autore del dipinto, compiendo un passo indietro. Fa eccezione il compilatore dell'inventario del 1937 (Giannantoni?), secondo il quale "la scena si svolge su di una via cittadina con palazzi quattrocenteschi", mentre il "disegno e il colorito ricorda*no* la scuola di Giulio Romano". RAGGHIANTI nel 1962 (p. 38) esprime quello che a oggi sembra il giudizio più calzante: "è un'opera di grande interesse: di due mani e di due tempi, il fondo stupendo di strada con case, l'impianto compositivo quadrangolare e arcato in basso che contiene le figure principali, sono opera di un pittore che, malgrado le riprese e le ridipinture, sta tra Bonsignori e Caroto; le figure sopra la cèntina, i cavalieri, il bel ritratto sono del '500 avanzato, di un pittore d'alta qualità che risente del Tibaldi".
Nel 1988 BAZZOTTI analizza la composizione, che ritiene ispirarsi allo *Spasmo di Sicilia* di Raffaello (oggi a Madrid, Prado), e suppone che l'autore possa essere il palermitano Tommaso Laureti, i cui rapporti sono documentati con la corte dei Gonzaga dal 1579, ma che per Bazzotti sarebbero di conseguenza da anticipare. Infatti, già il 4 febbraio 1576 il visitatore apostolico si preoccupa per la violenza espressa dall'opera e decide di volerci pensare su, prima di prescrivere eventuali rimaneggiamenti. In particolare egli rimane colpito dalla fune "ad collum tenta per satellitem unum eum trahentem, alium vero satellitem per vim eum impellentem, et fuste seu baculo eum percutientem" (BAZZOTTI 1988, p. 79 nota 9): dettagli che sono ancora oggi perfettamente visibili. Eppure un rimaneggiamento è stato realizzato, credo lì a breve, poiché la pala mostra due fasi esecutive, la seconda delle quali è proprio tardocinquecentesca. Il cavaliere in secondo piano che emerge tra due caseggiati ricorda i modi di Lorenzo Costa il Giovane.
Ignorando il contributo di Ragghianti, non accolgo l'attribuzione a Laureti, suppongo ugualmente due diverse fasi esecutive e suggerisco che quella più arcaica spetti a un pittore ferrarese del 1530 ca., mentre il rifacimento sarebbe tardo-cinquecentesco (S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, pp. 38-41 n. 2); nello stesso anno anche Benati (in *Cinquecento a Bologna* 2002, p. 294) giudica "insostenibile" l'attribuzione al palermitano del dipinto, "dai forti umori settentrionali". BERZAGHI (2005, p. 61 nota 50) propone quindi Benedetto Pagni, pittore pesciatino e allievo di Giulio Romano: lo studioso rileva affinità col *San Sebastiano* già in San Barnaba e ora nel Museo Diocesano, opera databile al 1559, firmata da Pagni e contrassegnata dalla presenza di una mosca sul piede del santo. I due dipinti erano già stati implicitamente accostati da ORETTI (XVIII sec. [ed. 1983], p. 87), che li riteneva dello stesso autore e vi riscontrava affinità col Moretto. Recentissimo è il suggerimento di Tanzi (in *Gente di Lombardia* 2009, p. 40) di leggere l'opera nel contesto della produzione giovanile di Giovanni Demio e del Monogrammista FV (un artista al quale anche TUMIDEI 2011, pp. XVII-XIX, pareva incline a legare l'opera).
Dubito che la prima stesura della pala possa essere

molto successiva al 1530: il naturalismo, la saturazione cromatica, lo sfogliarsi delle pieghe dei panni, la presenza di un vigore "nordico" nella pala, mi suggeriscono una cronologia comunque non posteriore al quarto decennio.
Il riferimento settecentesco a Francesco Mosca non credo implicasse un rimando al misconosciuto e modestissimo pittore lendinarese, come nell'Ottocento si è voluto intendere. Lo stesso Cadioli mette in relazione il Mosca "mantovano" con Giulio Romano. Un Gian Francesco Mosca, senza indicazione di cittadinanza e professione, compare negli indici dei "Mandati" gonzagheschi (ASMn, vol. 37) con rimando a un volume purtroppo disperso (vol. TT [libro 34], cc. 192 e 212); la data dei perduti documenti per questo Mosca cadeva tra aprile e novembre 1533. Segnalo poi, nell'inventario di Roberto Canonici del 1632 la presenza di "un disegno della traditio clavium di Dom. Mosca" (Campori 1870, p. 124) e nell'inventario del 1673 dei Canossa di Mantova "Un quadro in tella senza cornice con sopra un ritrato d'un huomo, del Mosca pittore" (Meroni 1976, p. 90); a quelle date, non si può escludere il lendinarese, per quanto appaia improbabile che un artista così modesto possa aver incontrato fortuna lontano da casa. Inoltre, nel 1931 viene messo in asta, a Berlino, un disegno proveniente dalla collezione G. Vallardi (1860), rappresentante una *Figura femminile seduta* e attribuito a Francesco Mosca, "Schüler v. Giulio Romano" (*Hollstein & Puppel* 1931, p. 118 n. 1125).
Turner (1994, p. 82 n. 98) pubblica un disegno di ampio formato del British Museum di Londra (inv. 1980,0628.35; mm 900x625) che Pouncey aveva messo in collegamento con la pala mantovana. Turner ritiene che il foglio sia una replica di Francesco Mosca (tav. CCVI, fig. 5). A mio parere il disegno – che non ho esaminato dal vero – è forse solo un'ottima copia accademica della pala mantovana, qui rappresentata con tutte le sue stratificazioni pittoriche, incluso l'intervento tardocinquecentesco (il che esclude, se non altro, che il foglio possa essere coevo alla prima stesura della pala).

Artista veronese

131. *Madonna col Bambino, san Giuseppe, sant'Elisabetta e san Giovannino* TAV. XLII
1530 ca.
affresco strappato e montato su alveolare – cm 174,2x185,1
inv. statale 1983
Provenienza: Mantova, casa Agnelli (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Paccagnini 1973, p. [53].
Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani; 1994-1995, Marcello Castrichini; 1997, laboratorio della Soprintendenza.

L'affresco proviene da un'abitazione di via Alberto Mario, nel quartiere Bellalancia, demolita alla fine degli anni Cinquanta del XX secolo. Per la precisione, il dipinto dovrebbe essere stato strappato dalla casa storicamente della famiglia Agnelli (su cui cfr. cat. 168-177). Viene inventariato nel 1973 come opera della seconda metà del XVI secolo.
La composizione asseconda la sagoma centinata della cornice a *crochet*: al centro la Vergine Maria siede su una roccia e tiene il Bambino in braccio; sulla sinistra san Giuseppe, appoggiato al bastone, porge un frutto che parrebbe un fico; da destra avanza santa Elisabetta col figlio, il giovane Battista, che sembra presentare un agnello al Bambino. Tutta la parte centrale dell'affresco, altrimenti ben conservato poiché realizzato con maestria tecnica, è andata perduta e la lacuna interessa anche Gesù Bambino, del quale si intravede solamente il braccio sinistro. La serrata composizione è chiusa, in secondo piano, da una limonaia di mantegnesca memoria.
Il forte plasticismo e la saturazione cromatica mi fanno supporre che l'autore del gradevole affresco possa essere un pittore veronese e che l'opera si possa datare all'inizio degli anni Trenta del Cinquecento; anche la pianta d'agrumi che chiude il fondo sembra collegarsi a opere di quella cultura e propongo un accostamento ai modi del veronese Francesco Torbido, detto il Moro. Renato Berzaghi e Sergio Marinelli (com. or.) propendono entrambi, invece, per un confronto con la pittura emiliana: sono orientati a cercare l'autore dell'affresco tra gli allievi di Niccolò dell'Abate per via di ricordi del Parmigianino avvertiti soprattutto nella Madonna.

ARTISTA MANTOVANO

132-137. *Fregio ornamentale con tritoni e girali fitomorfi* TAV. XLIV
1530-1535 ca.
affreschi strappati e montati su tela – cm 100,3x265,5; 99,6x566; 100,5x223,4; 100x237; 99,9x446,5; 100,2x237,2
inv. statale 1991-1996
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani.

Come numerosi altri affreschi strappati conservati in palazzo Ducale, anche questi sei frammenti di un unico fregio provengono da un edificio demolito in via Alberto Mario, quando fu sventrato il quartiere Bellalancia.
Il fregio in questione mostra un alternarsi modulare di due tritoni, che stringono le anse di una coppa posta tra di loro, e di arpie intercalate tra girali vegetali; la brillante policromia – che fa emergere le figure da un fondo bluastro – non è sufficiente a nascondere il modesto livello qualitativo dell'esecuzione pittorica. Al di sotto di questa fascia vi è il finto architrave, composto da una serie di listelli e gole e arricchito, dal basso verso l'alto, da una fila di perline e astragali e da una fascia di ovuli.
Unico elemento non ripetitivo di questo fregio, certamente ottenuto con l'utilizzo di un cartone, è la presenza di uno stemma bipartito da una fascia bianca, con sotto tre monticelli e sopra tre stelle, su fondo blu. Lo stemma è coronato e pertanto la famiglia di appartenenza, attualmente non identificata, deve essere nobile, ma è sovrapposto al fregio verso la fine del Cinquecento o già ai primi del Seicento. Il suo inserimento interrompe infatti la normale sequenza dei motivi decorativi, coprendo un girale e un'arpia.
L'esecuzione di questa graziosa ma non eccelsa decorazione d'interno si può forse datare al quarto decennio del Cinquecento: vi ravviso una morbidezza nelle anatomie che suggerisce una cultura posteriore all'arrivo a Mantova di Giulio Romano (1524) e l'utilizzo di fogliami policromi che dovrebbero derivare dalla sala dei Cavalli di palazzo Te. Una datazione verso il 1530-1535 sembra la più plausibile; noto anche delle affinità con il fregio cat. 138-144, nell'impacciata resa anatomica e nella resa cromatica.

ARTISTA MANTOVANO

138-144. *Fregio ornamentale con girali e zuffa degli dei marini* TAVV. XLIV-XLV
1530-1535 ca.
affreschi strappati e montati su tela – cm 80,5x90,2; 80,5x202,7; 80,6x250,5; 80,7x250,5; 80,4x155; 80,5x114,5; 80,1x90,4
inv. statale 2006-2011, 2429
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960 al 1999); Mantova, Prefettura (dal 1999).
Proprietà: statale.

Esposizioni: Mantova 1999.
Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani; 1997, Roberto Ercolani e Vittorio Cesetti (Tarquinia).

Anche questo fregio ad affresco proviene da un edificio di contrada Bellalancia demolito entro il 1960. La decorazione salvata attraverso lo strappo è applicata su sette pannelli, che hanno uno sviluppo lineare di ca. 11,50 metri. È possibile che l'affresco provenga da una stanza al primo piano (numerata 16 in una pianta disegnata negli anni Cinquanta, in ASCMn) della cosiddetta casa Agnelli; da quell'ambiente viene infatti recuperato anche un fregio alto 78 cm, di altezza molto simile a quello in esame.
Nella fascia centrale alcuni tritoni, armati di lance e mandibole, si affrontano selvaggiamente; sulle loro

groppe sono sedute figure femminili che con una mano trattengono un panno svolazzante. Maschere e pilastrini intervallano ciascun gruppo di figure, fiancheggiato da girali vegetali riccamente coloriti. L'iconografia della pugna è ripresa in maniera meccanica dalla metà destra di una celebre incisione di Mantegna, la *Zuffa degli dei marini*, fonte d'ispirazione per numerosi artisti rinascimentali; al vasto repertorio di derivazioni già noto (Agosti 2005c, pp. 377-378 e 415-417 note 80-84; R. Signorini, in *Bonacolsi l'Antico* 2008, p. 142; Vinco 2008, p. 34) aggiungo anche questo esempio mantovano e segnalo un'ulteriore derivazione nei frontespizi incisi del *De viris illustribus ordinis Praedicatorum libri sex in unum congesti* di Leandro Alberti, stampato a Bologna nel 1517.

L'utilizzo di incarnati assai diversi porta il nostro affresco oltre il 1524, data d'arrivo a Mantova di Giulio Romano, col quale questa marcata distinzione tra uomini e donne – ripresa dalla pittura antica – è introdotta nella città dei Gonzaga. A una datazione a ridosso degli anni Trenta portano anche i girali, policromi come quelli della sala dei Cavalli in palazzo Te. Mi è impossibile dare un nome all'autore di questo fregio, un modesto e attardato decoratore, ma rilevo alcune analogie con un altro fregio strappato dal quartiere Bellalancia (cat. 132-137).

Artista romano (?)

145. *Veduta topografica di Roma* TAV. XLVI

1534-1540 (?)

olio su tela – cm 119,5x235,5

inv. generale 6882

Iscrizioni: numerose identificative dei monumenti, per le quali si veda Frutaz 1962, pp. 152-154; in basso "EN TAM MIRACVLOSVM TANTAE VRBI PRINCIPIVM DEBEBATVR"; in un clipeo "Hispaniae | Scotia | Britannia | Gallia | Aphrica | Asia | Germania", intorno "PRINCEPS PROVINCIARVM DOMINA GENTIVM" e sopra il nastro "QVANTA EGO IAM FVERIM SOLA RVINA DOCET".

Provenienza: Mantova, Intendenza di Finanza (fino al 1866); Mantova, palazzo Accademico (dal 1866 al 1917); Mantova, palazzo Ducale (dal 1917 al 2004); Mantova, palazzo di San Sebastiano (dal 2004).

Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Calzolari 801; Giovetti 205, 3819, 4930.

Bibliografia: Portioli 1868, pp. 108-113 n. CXXXIII.14; Gregorovius 1852-1889 [ed. 1991], p. 328 (1872); Gregorovius 1874, p. 311; Portioli 1875, p. 29; De Rossi 1879, pp. 104-111 e 149-151; Intra 1880 [ed. 2003], p. 194; Stevenson 1881, p. 6; Intra 1883, p. 46; *Mostra della città di Roma* 1884, p. 61 n. 83; Gnoli 1885, pp. 64-66 e 69-70; Müntz 1885, p. 479; Müntz 1886, pp. 13-17; Lippmann 1888 [1969], pp. 73-75; Von Loga 1888, p. 189; De Rossi 1891, pp. 336-337; Geffroy 1892, p. 25; Rocchi 1902, pp. 29-30; Calcagno 1903, pp. 38-39; Gnoli 1903, pp. 10 e 12 n. 7; Intra 1903, pp. 58-59; Egger 1905-1906, II (1906), pp. 42-43; Brockhaus 1910; Hülsen 1910; Ehrle 1911, pp. 7-8 e 12; Gnoli 1911; Hülsen 1911, pp. 14 e 20-21; Intra 1916, p. 68; Restori 1919, p. 106; Tombu 1926, pp. 159-161; Tombu 1927; Giannantoni 1929, pp. 60-61; Pacchioni, Pacchioni 1930, p. 143; Scaccia Scarafoni 1939, p. 72 n. 125; Ozzola 1950, p. 63 n. 256; Ettlinger 1952, p. 164; Frutaz 1956, pp. 27, 27 nota 2 e 32; Destombes 1959, pp. 67-73; Frutaz 1962, I, *passim* e in part. pp. 151-155 n. XCVII; Ragghianti 1972, p. 25; Ragghianti 1972b [1987], p. 87; Vagnetti 1974, pp. 81 e 84 nota 42; Schulz 1978, pp. 429-430; Fumagalli 1979, pp. 212-213; Casanova Uccella 1980, pp. 93-94 n. 51; Insolera 1980, pp. 17-20; Buddensieg 1983, pp. 56-58; Del Gaizo 1984, p. 43; Westfall 1984, pp. 178-179; *Roma* 1985, p. 120 n. A.V.2(i); Fiorio 1986, pp. 391-394; Fagiolo 1987, pp. 156-160; Günther 1988, p. 40; de Seta 1988, p. 109; de Seta 1989, p. 89; Thoenes 1989, pp. 14 e 18 note 39-40; Schulz 1990, pp. 15 e 48 nota 13; de Lachenal 1991, p. 25; Romano 1991, tav. 82; de Seta 1991, pp. 14-15; Bertelli 1993, fig. 213; M.T. Fiorio, in *Leon Battista Alberti* 1994, pp. 540-542 n. 141; Montijano García 1994, pp. 23-25; Vragnaz 1995, p. 236 fig. 110; Tamassia 1996, pp. 43 e 62; Dittscheid 1997, p. 186 nota 7; de Seta 1997, pp. 12-15; Bianchi 1998, p. 43; Fagiolo, Madonna 1998, pp. 11 e 13; A. Terminio, in *Immagine delle città* 1998, pp. 176-177 n. 84; Bourne 1999, pp. 54 e 69 nota 19; M. Bevilacqua, in *Roma veduta* 2000, pp. 136 n. 3 e 141; Fagiolo 2000; B. Jatta, in *Roma veduta* 2000, p. 138; Chambers 2001, p. 224; Dacos 2001, p. 14; Guidoni 2002, *passim* e in part. pp. 75-79; Donati 2003, pp. 134-136; Agosti 2004, pp. XXXIX-XL; Delle Foglie 2004, p. 62 nota 27; Giontella 2004, p. 51 nota 26; Cantatore 2005, p. 169; R. Nicolò, in *Roma* 2005, p. 363; C. de Seta, in *Imago Urbis Romæ* 2005, pp. 19-20; Ventura 2005, p. 86; P.E. Verde, in *Imago Urbis Romæ* 2005, p. 193 n. 23; F. Cantatore, in *Leon Battista Alberti* 2006, pp. 239-240 n. 18; Sarchi 2006, p. 86; de Seta 2006, pp. 13-14; Bourne 2008, p. 234; L'Occaso 2011c, p. 108.

Esposizioni: Roma 1903, n. 7; Roma 1980, n. 51; Roma 1985, n. A.V.2(i); Mantova 1994, n. 141; Napoli 1998-1999, n. 84; Roma 2000-2001, n. 3; Roma 2005, n. 23; Roma 2006, p. 18; Mantova 2006-2007b, n. 18.

Restauri documentati: 1921, Maria Boccalari (BCMn, cartella B); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1985 (prima del), ignoto (L. Bottura nella scheda OA del 1997); 2005, Francesco Melli.

Le prime notizie su quest'opera risalgono solamente alla metà dell'Ottocento. La *Veduta di Roma* viene infatti notata attorno al 1866 da Portioli, presso l'Intendenza di Finanza di Mantova, che ha sede dal 1787 nell'ex convento del Carmine. Il 30 agosto 1866, con dispaccio n. 32183, l'Intendenza Provinciale di Finanza fa gratuita cessione del dipinto al Museo Civico, dove viene trasportato il 14 ottobre (Portioli 1868, p. 108; ASMn, AP, b. 19); qui rimane sino al 1917, quando è trasferito per motivi di sicurezza a Roma; al suo ritorno a Mantova, nel 1920, è destinato al palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 16), da dove giunge infine, nel 2004, al Museo della Città nel palazzo di San Sebastiano.

La collocazione presso il convento del Carmine potrebbe non essere quella originaria: la mancata attestazione della *Veduta* nell'inventario di soppressione della chiesa (ASMn, DU, II serie, b. 51, fasc. 31) fa sorgere il sospetto che l'opera sia arrivata all'ex-convento nel corso dell'Ottocento, assieme al patrimonio dell'Intendenza di Finanza o meglio come deposito da parte del Demanio. Non è supportata da documentazione l'affermazione di Ventura (2005, p. 86) che la tela facesse parte di uno dei cicli di vedute topografiche conservati nelle residenze gonzaghesche, per quanto ciò non si possa escludere a priori.

Il dipinto rappresenta una veduta della Città Eterna, con un forte squilibrio tra le parti urbane, fitte di costruzioni, e le deserte zone *extra moenia*; il punto di vista sembra cambiare tra il primo piano, con la veduta urbana a volo d'uccello, e il secondo piano, che digrada in profondità. La costruzione topografica è stata infatti definita a "mezzo volo" (Ehrle 1911, p. 8) o meglio un "montaggio o mosaico di una serie di vedute da punti di vista concatenati" (Fagiolo 2000, p. 75). Il dipinto è realizzato con una tavolozza ridotta, limitata ai pigmenti rosa e bianco nella descrizione degli edifici interni alla città, molti dei quali identificati da scritte. Altre iscrizioni e raffigurazioni sono nel margine inferiore della composizione. La lupa allatta Romolo e Remo nel tondo di sinistra, che ha nella cornice la scritta "EN TAM MIRACVLOSVM TANTAE VRBI PRINCIPIVM DEBEBATVR", allusiva all'origine della città. Al centro, in un riquadro più piccolo, sopra la porta cittadina è rappresentata la fuga di Enea da Troia; le due bandiere che garriscono al di sopra mostrano – nonostante la scritta S.P.Q.R. – le insegne asburgiche. Davanti a due rami di palma e d'olivo, il tondo di destra ha nella cornice una scritta ripresa dalle Lamentazioni dette "di Geremia" (1, *Alef*), riferite alla distruzione di Gerusalemme del 587 a.C.: "È divenuta come vedova la grande fra le genti! La principessa fra le province è divenuta tributaria!". All'interno del tondo è apparentemente una scena di vassallaggio dei popoli a Roma e su un filatterio soprastante si legge "QVANTA EGO IAM FVERIM SOLA RVINA DOCET" (dal motto attribuito a Ildeberto di Lavardin). Sulla destra, un Kronos è posto vicino a un cartellino con la lunga iscrizione (ormai illeggibile) che principia con "U' son, Roma, gli honor de' tempi prisci?", secondo il *topos* medievale dell'*ubi sunt* e forse con uno sguardo indietro al petrarchesco "U' son gli honori" del *Trionfo della morte*, ulteriore allusione al Tempo *edax*. Il cartiglio di destra è su una specie di pennone che in alto sembra tenere una sfera armillare.

Mi sembra quindi evidente che il dipinto non è una semplice rappresentazione topografica, ma un *memento mori* e un'illustrazione allegorica del sacco di Roma del 1527. Nella vasta bibliografia sul dipinto, mi pare che questo aspetto sia stato lambito dal solo Thoenes (1989, p. 18 nota 40).

Portioli (1868, pp. 108-113 n. CXXXIII.14) è il primo a pubblicare il quadro, appena giunto nel Museo Civico. L'opera sarebbe databile, a suo dire, ai primi anni del pontificato di Urbano VI (1378-1389); coeve sarebbero le scritte "a lettere latine maiuscole" mentre quelle in corsivo sarebbero databili al Cinquecento inoltrato. Una collocazione cronologica più adeguata arriva presto per merito di Gregorovius (1874, p. 311 nota 4), che – avendo visto la tela a Mantova nel 1872 (Gregorovius 1852-1889 [ed. 1991], p. 328; Chambers 2001, p. 224) – propone di datarla tra il 1490 e il 1538, poiché nota la presenza della cupola di Sant'Agostino, che offre un termine *post quem*, ma anche della statua di Marc'Aurelio ancora presente davanti a San Giovanni in Laterano e quindi prima del trasferimento, nel 1538, in Campidoglio. Gli studi a lungo si muovono entro questi due estremi cronologici. D'altronde, i riferimenti che la *Veduta* offre sono controversi: la chiesa di Sant'Agostino è in effetti priva di copertura, con rimando a una situazione ca. 1484, e la basilica di San Pietro appare nella *facies* anteriore all'intervento bramantesco, a partire dal 1506; in capo al ponte di Sant'Angelo però sono le due statue lì poste nel 1534 (*Mostra della città di Roma* 1884, p. 61 n. 83) e infine una scritta segnala lo spostamento del Marc'Aurelio dal Laterano in Campidoglio. Queste contraddizioni hanno portato a ritenere che la data di esecuzione dell'opera e quella del modello da cui è tratta non coincidano. Per quanto riguarda l'ignoto prototipo, si suppone che esso sia la perduta "Roma in tre pezzi e dodici fogli reali", incisa entro il 1490 da Francesco Rosselli, che la lascia nel 1528 in eredità al figlio Alessandro (Ehrle 1911, pp. 8-9). Essendo ogni *foglio reale* di ca. 445x611 mm, l'incisione di Rosselli doveva essere leggermente più grande della nostra tela. Il modello viene imitato già nel 1490 in una

xilografia pubblicata nel *Supplementum chronicarum orbis* di frate Jacopo Filippo Foresti (Casanova Uccella 1980, pp. 93-94 n. 51). Qualche dubbio su Rosselli è sollevato da Fagiolo (2000, p. 77 nota 3), poiché tra il 1480 e il 1494 l'artista sarebbe stato in Ungheria, alla corte di Mattia Corvino.

Non dobbiamo dimenticare che Pinturicchio dipinge a Roma, per papa Innocenzo VIII, "una loggia tutti di paesi, e vi ritrasse Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Vinezia, e Napoli alla maniera de' Fiamminghi, che come cosa insino allora non più usata piacquero assai" (Vasari 1550 [1966-1987], III (1971), p. 574). Notevoli affinità sono proprio con l'incisione del *Supplementum chronicarum* (1490 ca.): analogo il punto di vista "orientale" (da dove giunge Enea, rappresentato in uno stendardo posto sopra la porta Nomentana: Fagiolo 1987, p. 159), simile la descrizione degli edifici; il che confermerebbe l'esistenza di un prototipo comune, anteriore al 1490.

Ragghianti (1972, p. 25; 1972b [1987], p. 72) ritiene invece che il modello della *Veduta* mantovana (o essa stessa!) sia di Leon Battista Alberti, ipotesi già esclusa nell'Ottocento da Gnoli (1885, pp. 64-66 e 69-70). Buddensieg (1983, p. 58) ravvisa forti legami con le città ideali disegnate da artisti fiorentini e ritiene quindi che la tela mantovana sia una "spezifisch florentinische Schöpfung". Preferisco sorvolare sugli occulti riferimenti a Leonardo che Guidoni (2002, pp. 75-79) vuole vedere nella pianta. Giontella (2004, p. 51 nota 26) afferma – con argomentazioni di stile poco convincenti – che il prototipo sia una perduta opera di Antonio del Pollaiolo.

L'ipotesi "Rosselli" è accolta anche da Destombes (1959), che per primo mette in relazione la tela mantovana con altre tre raffigurazioni simili: si tratta di immagini del Sacco di Roma del 1527, dipinte attorno alla metà del XVI secolo da artisti nordici. Una delle tre si conserva a Laeken, in Belgio, in deposito dai Musées des Beaux-Arts di Bruxelles (inv. 687); una – già nel Wellcome Historical Medical Museum di Londra – è stata venduta presso Sotheby's (Londra, 10 luglio 1968, lotto 71) e sarebbe rimasta nella capitale inglese, in collezione A.L. Betts; la terza era a Parigi, nella collezione dello stesso Destombes. La stretta contiguità di queste tre opere con la nostra mi pare confermi l'ipotesi che questa sia una rappresentazione di Roma dopo il sacco. È d'altronde noto che le rappresentazioni coeve del sacco sono molto allusive e solo dopo vari anni l'evento viene rappresentato nella sua cruda realtà (Chastel 1983, pp. 22-23).

Questa lettura iconografica naturalmente influisce sulla datazione della tela mantovana. Per De Rossi (1879, pp. 104-111) essa non può essere anteriore al 1534, mentre Gnoli (1911) giudica che la presenza delle due statue sul ponte Sant'Angelo non sia vincolante, poiché esse sarebbero aggiunte posteriori; Gnoli (1903, pp. 10 e 12) ritiene infatti che la tela possa essere stata dipinta nel 1490 per Carlo VIII; sarebbe giunta a Mantova come preda bellica dopo lo scontro di Fornovo, in cui l'esercito che osteggia il re di Francia è comandato dal marchese Francesco II Gonzaga. Secondo la Casanova Uccella (1980, pp. 93-94 n. 51) il dipinto potrebbe giungere dalle collezioni della marchesa Isabella, che cercava una pianta di Roma fin dal 1523. Col tempo si è però affermata l'ipotesi che il dipinto sia successivo al 1538, per via della scritta relativa al Marc'Aurelio. Buddensieg (1983, p. 56 nota 79) propone invece una cronologia tra il 1534 e il 1538 e Westfall (1984, p. 179 nota 31) ritiene che l'iscrizione appena citata non sia vincolante, poiché aggiunta.

Sono convinto che le scritte in capitale latina e quelle in corsivo non siano della stessa mano e appartengano a due momenti diversi: le seconde potrebbero datarsi, su basi paleografiche, alla metà del XVI secolo. Penso invece che la presenza delle due statue sul ponte di Sant'Angelo – omogenee alla superficie pittorica – costituisca l'unico vero termine *post quem* per la *Veduta*, che si rifà a un modello anteriore e lo aggiorna solo in parte. La fluidità di pennellata, che riusciamo a cogliere soprattutto nei pochi inserti figurati – i Dioscuri, Kronos o Romolo e Remo –, conferma una datazione non anteriore (e forse anche non posteriore) agli anni Trenta. De Rossi (1879, p. 111) legge l'epigrafe nel medaglione "SOLANTI*us* RVSC·*Fecit*?....ATO...." e ipotizza che queste ultime lettere stiano per "mantovano"; crede quindi che l'autore della tela possa essere un Solanzio Rusconi, altrimenti ignoto agli studi, e istituisce un confronto col "Prospettivo dipintore" milanese. La scritta in questione è invece, per Gnoli (1911), da sciogliere come un "SOL ANTI (ea co)RVSC(us)" riferibile a Roma e di confusa memoria dantesca (cfr. "Soleva Roma che'l buon mondo feo | Due Soli aver": *Purg.*, XVI, 106-107). L'ipotesi di De Rossi è davvero fantasiosa e non va quindi riesumata. La nostra tela è ritenuta di volta in volta di autore mantovano, romano o fiammingo. La prima ipotesi si può escludere, poiché lo stile dell'opera non coincide con quello dell'arte mantovana del periodo, e la terza sembra poco praticabile solo per via delle scritte contestuali alla pittura e vergate in "perfetto" italiano del Cinquecento. Romano (1991, tav. 82) ha suggerito per l'opera un'indicazione verso la scuola romana; qualche accento perinesco è in effetti da cogliere nelle figurine in primo piano.

Oltre a una copia dipinta per De Rossi da Annibale e

Lucio Zanetti nel 1880 per 550 lire (De Rossi 1879, pp. 149-151; ASMn, AP, b. 19; ASMn, AP, b. 30/I), esistono un lucido della *Veduta* – sempre opera di Annibale Zanetti, del 1878 – nell'Archivio di Stato di Mantova (ASMn, AP, b. 19) e una litografia in 21 fogli, scala 1:1, conservata in palazzo Ducale (inv. 12234). Entrambe le testimonianze del tardo Ottocento permettono di integrare la leggibilità di molti particolari ormai evanescenti.

Artista mantovano

146-150. *Fregio ornamentale con putti, satiri e ninfe, tra scudi e sculture* TAV. XLV
1535-1540 ca.
affreschi strappati e montati su tela – cm 100,3x275,5; 100,6x300,5; 100,3x294,6; 100,4x94,3; 100x409
inv. statale 1997-2000, 2040
Iscrizioni: una illeggibile nel 2040, forse "III Æ".
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani.

Il fregio ha con ogni probabilità provenienza analoga a quella dei cat. 152-158, poiché identiche sono le armi araldiche qui dipinte, che ipotizzo possano essere quelle delle famiglie Tartaglioni e Picenini.
Sopra un architrave dal disegno già pienamente manierista e sotto una fila di fitti dentelli si sviluppa il fregio vero e proprio, con varie raffigurazioni, policrome e quindi non imitanti un bassorilievo. Un singolo cartone è adoperato fronte e retro. Da una testa femminile turrita (*Tyche* o Cibele?) scendono due lembi di tessuto, tenuti sospesi da due figure femminili nude laterali e sedute su delfini; sopra due delfini affrontati è un putto che sostiene i due citati scudi araldici; una figura maschile suona la tromba (è avvicinabile all'incisione di Giovanni Antonio da Brescia, dell'*Uomo seduto con bastone*: *Illustrated Bartsch* 1978-2010, 25, *formerly volume 13 (part 2)* (1984), pp. 352-354), davanti a un'erma apparentemente dionisiaca, per la barba e il capo coronato di foglie. Un elemento architettonico già di gusto barocco è aggiunto sopra lo strato cinquecentesco nel cat. 150, ma i cartigli che vi erano dipinti sono oramai illeggibili.
Gli affreschi possono datarsi al secondo quarto del Cinquecento e certamente non prima del 1530. Il putto con gli stemmi sembra citare quelli dipinti dalla scuola di Giulio Romano nel fregio della sala dei Cavalli di palazzo Te; la pienezza delle forme e la morbidezza dell'incarnato confermano che l'autore di questa decorazione è da cercare tra i meno abili collaboratori di Pippi.

Fermo Ghisoni (?)
Mantova? 1505 ca. – Mantova 1575

151. *Due putti sostengono il trigramma di Cristo* TAV. XLVII
1535-1540 ca.
affresco strappato – cm 162x194
inv. statale 1984
Provenienza: Mantova, palazzo Agnelli (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Paccagnini 1973, p. [53].
Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani.

Questo affresco proviene dalla cosiddetta casa Agnelli di vicolo Bellancetto, assieme al ciclo di affreschi cat. 168-177. Una foto d'archivio (Mantova, Soprintendenza BSAE) lo mostra ancora a parete, prima dello strappo, ma non ne chiarisce l'ubicazione all'interno dello stabile. Per via della sagoma centinata e dell'arco che si apre, decentrato e con diametro minore, nella parte inferiore, e per via delle vele che sembrano impostarsi dalla lunetta nella parte superiore, quali appaiono nella foto suddetta, ritengo che l'affresco potesse essere collocato lungo uno scalone. Questa proposta cerca di legarsi alla notizia di due affreschi strappati, attorno al 1959, proprio dal vano scala del palazzo (cfr. p. 38).
Due putti in volo, parzialmente avvolti in un panneggio, sostengono il trigramma bernardiniano. Nonostante il pessimo stato conservativo, è degna di lode la qualità pittorica di questo frammento, realizzato da un abile disegnatore e buon colorista, a suo agio con le anatomie infantili e con tenui cangiantismi, che troviamo nel panneggio.
Anche la resa dell'incarnato è morbida e naturale; l'autore mostra di saper ben declinare il magistero giuliesco che ne è alla base.
Renato Berzaghi (com. or.) ne precisa l'attribuzione a Fermo Ghisoni, che degli allievi di Giulio Romano è tra i più noti. Considerando lo stato di conservazione di questo frammento, mi adagio sulla sua proposta senza avere elementi per confermarla o confutarla. Il putto di destra potrebbe essere confrontato con quello di un disegno giuliesco in collezione privata londinese (*Giulio Romano* 1989, p. 302).

ARTISTA MANTOVANO

152-158. *Fregio con scene romane: Curzio si getta nella voragine, Demetra sul carro, Ratto di Proserpina, Corteo di divinità pagane, Puttini musicanti e reggistemma, Puttini musicanti e reggistemma* TAV. XLVII

1535-1545 ca.
affreschi strappati e applicati su tela – cm 125,3x295,7; 125,3x273,8; 125,4x225,5; 125,4x215,4; 125,3x273,7; 125,3x295,5; 125x295,5
inv. statale 1981-1982, 1985-1988, 2428
Iscrizioni: "SPQR" nell'inv. 1981.
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960); nel 1999 gli inv. 1981, 1982, 1986, 1987 e 1988 sono stati depositati in Prefettura.
Proprietà: statale.

Bibliografia: PACCAGNINI 1973, p. [53].
Esposizioni: Mantova 1999.
Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani.

Il fregio, composto da sette frammenti provenienti da un unico ambiente, viene strappato negli anni Cinquanta del XX secolo da un edificio di via Alberto Mario e di lì è portato in palazzo Ducale, dove è inventariato molto più tardi, nel 1973, come opera della scuola di Giulio Romano. Ignorati dalla bibliografia, con la sola eccezione di PACCAGNINI (1973, p. [53]), gli affreschi sono di modesta qualità ma interessanti da un punto di vista iconografico.
Disparate paiono le fonti cui ha attinto l'autore di questa decorazione parietale: quattro pezzi sono infatti ricollegabili a scene allegoriche o miti classici, due mostrano putti che suonano e sostengono uno stemma. Le varie raffigurazioni sono intervallate da finte nicchie in cui è dipinto a chiaroscuro un telamone (come ve ne sono nel "Sarcofago di Velletri"), visibile nell'inv. 1986, o un cippo, nell'inv. 1988. Sopra il fregio vi è una cornice dipinta a dentelli aggettanti, mentre sotto, tra fascie decorate a palmette, perline e ovuli, corre un fregio a onda.
L'inv. 1981 mette in scena il sacrificio di Marco Curzio, gettatosi nella voragine, preceduto da soldati e seguito da un muliebre corteo funebre; nell'inv. 1982 è probabilmente ripreso il petrarchesco *Trionfo della Fama*, il cui carro, tirato da elefanti, è seguito da tre figure, due delle quali riconoscibili in Ercole e Sansone, mentre la terza veste abiti cinquecenteschi. L'inv. 1985 mostra Demetra sul carro trainato da serpenti; come mi ha fatto notare Giulia Marocchi (com. or.), la dea è raffigurata nella ricerca della figlia Proserpina, rapita da Plutone (inv. 1986), e gli invv. 1985-1986 mettono quindi in scena il ratto di Proserpina, tratto con una certa fedeltà da un sarcofago romano oggi nel casino Rospigliosi a Roma (cfr. BOBER, RUBINSTEIN 2010, p. 61); sulla destra dell'inv. 1986 è Mercurio mentre a destra

del telamone sono delle figure di soldati. Il 1987 e il 1988 mostrano putti che suonano e danzano. Questo fregio è ottenuto dal ribaltamento di un cartone che recupera il moto e le pose della *Danza dei Cupidi* di Raffaello incisa da Marcantonio Raimondi (*Illustrated Bartsch* 1978-2010, XXVI (1978), pp. 215-116 n. 217), con l'aggiunta di un paio di figure che invece non appartengono a quel prototipo ma che difficilmente sono d'invenzione. I putti che non sono impegnati con strumenti a fiato, reggono scudi con due diverse armi araldiche. La prima, un ghepardo giallo su fondo rosso, va probabilmente identificata con lo stemma Tartaglioni, una famiglia che nel Cinquecento vive proprio in contrada Cigno, la zona della città in cui si trovava il quartiere Bellalancia; il secondo stemma, una sorta di monogramma nero su fondo bianco, potrebbe appartenere alla famiglia Picenini o ai Redulfi. I due stemmi sono comunque gli stessi che compaiono nel fregio invv. 2000 e 2040 (cat. 146-150). Infine il 2428 presenta un corteo di figure che precedono un carro trionfale, portato da un cavallo; un uomo suona la tuba, altri sostengono labari o insegne e tanto nel suo insieme quanto nelle singole figure traspare il ricordo dei *Trionfi di Cesare* di Mantegna.
L'autore di questi fiacchi affreschi – giudicato correttamente da Paccagnini (1973, p. [53]) un allievo di Giulio Romano – attinge a un eterogeneo repertorio d'immagini disponibili nella prima metà del Cinquecento; la cultura cui il pittore fa riferimento è principalmente quella post-mantegnesca, di Costa e di Leonbruno, ma in alcune scene – quale il *Trionfo della Fama* – già si avverte l'eco dello stile di Giulio Romano, nella pienezza delle forme anatomiche, nell'ampiezza dei panneggi e anche in alcune soluzioni iconografiche. Ritengo plausibile una datazione tra quarto e quinto decennio del XVI secolo, considerando che gli stemmi araldici presentano delle volute negli angoli superiori che troviamo adoperate in decorazioni tarde: sono per esempio nella sala degli Stemmi di palazzo Soardi, datata tra il 1561 e il 1566 (Bazzotti 2000, p. 17) e nelle misure di capacità del 1554, oggi in palazzo Te (R. Casarin, in *Bonacolsi* 2008, p. 136 n. I.11-13).
Infine, desidero ricordare che l'incisione di Raimondi è probabilmente d'ispirazione anche per un dipinto su tavola rappresentante una *Danza di putti*, che si trova a Varsavia (Muzeum Narodowe, inv. M.Ob.638); ritenuto mantovano da Longhi (1964, p. 55), è altrimenti indicato con un riferimento – a mio avviso più appropriato – alla scuola di Niccolò dell'Abate (*National Museum in Warsaw* 1969, p. 17 n. 3).

Giulio Romano, ambito di

159. *Caduta di Icaro* TAV. XLVI
1536 (?)
olio su tela – cm 176x432
inv. statale 100967
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Alinari 48270 (del 1939); Giovetti 45, 10559; Paccagnini 23112-23130.
Bibliografia: Vasari 1550 [1966-1987], V (1984), pp. 68-69; Vasari 1568 [1966-1987], V (1984), pp. 68-69; Cottafavi 1928, pp. 279 e 286; Hartt 1958, p. 168; Perina 1961b, p. 464; Paccagnini 1969, pp. 148 e 220 nota 257; Paccagnini 1973, p. [48]; R. Berzaghi, in *Giulio Romano* 1989, p. 394; K. Oberhuber, in *Giulio Romano* 1989, p. 426; Berzaghi 1992, p. 63; Massari 1993, p. 322; Salvy 1994, p. 164; Belluzzi 1998, p. 407; L'Occaso 2002, p. 70; Pierguidi 2003, pp. 159-161; Ragozzino 2003, p. 161; Bertelli 2007b, pp. 365-366; P.M. Ashton, in Olszewski 2008, II, p. 375; Bertelli 2008, p. 166; Berzaghi 2008, p. 101; Di Calisto 2008, p. 145; L'Occaso 2008b, p. 124.
Esposizioni: Mantova 1989 (cfr. *Giulio Romano* 1989, p. 394).
Restauri documentati: 1928 (entro il), Arturo Raffaldini (?).

Il dipinto sembra notato da Vasari, già nella Torrentiniana (1550 [1966-1987], V (1984), pp. 68-69), seppure indicato per errore in palazzo Te, dove l'aretino descrive: "in un palco d'una anticamera, lavorato a olio, quando Icaro volando, da Dedalo suo padre ammaestrato, per gloria del troppo alzarsi, il Sole gli strugge la cera et abbrucia l'ale: per il che precipitando in mare, si muore; la quale opera fu talmente considerata d'imaginazione e poi sì ben condotta, che non pitture o cose imaginate, ma vive e vere si rappresentano: perché qui si ha paura che non ti cada addosso, et il calor del sole nel friggere e nell'abbruciar l'ale del misero

giovane fa conoscere il fumo e 'l fuoco acceso, e la morte nel volto d'Icaro si comprende non meno che il dolore e la passione nell'aria di Dedalo". Lo stesso Vasari nella Giuntina aggiunge qualche dato: "è dipinto a olio quando Icaro, ammaestrato dal padre Dedalo, per volere troppo alzarsi volando, veduto il segno del Cancro, il carro del Sole tirato da quattro cavalli in iscorto vicino al segno del Leone, rimane senz'ali, essendo dal calore del sole distrutta la cera [...]. E nel nostro Libro de' disegni di diversi pittori è il proprio disegno di questa bellissima storia di mano di esso Giulio" (Vasari 1568 [1966-1987], V (1984), pp. 68-69).

Il disegno in questione, conservato al Louvre (tav. CCVI, fig. 6), viene a lungo dato per disperso o identificato nel foglio già Ellesmere che mostra Dedalo e Icaro in una fase preliminare al volo (Collobi Ragghianti 1971, p. 27). Nel 1979 la Collobi Ragghianti e la Monbeig-Goguel rapportano invece il disegno vasariano all'inv. 3499 del Département des Arts graphiques del Louvre, senza tuttavia collegarlo alla nostra tela; una copia parziale di questo grande foglio è stata recentemente segnalata dalla Ashton (in Olszewski 2008, II, p. 375) al Cleveland Museum of Art (inv. 1992.90).

Il nostro dipinto viene smontato dopo il 1714 dal soffitto della sala dei Cavalli (L'Occaso 2008b, p. 124); nel 1787 è conservato nell'Armeria ed è descritto come "dipinto a plafone dalla mano di Giulio rappresentante la caduta d'Icaro, logoro, ed in parte rotto" (ASoMn, inv. 1787, c. 69). Il quadrone rimane per tutto l'Ottocento nei depositi del Palazzo e solo nel 1928 Cottafavi lo fa restaurare e ricollocare nella sua attuale ubicazione, tra i cassettoni lignei del soffitto cinquecentesco, dove la tela era già in origine, con una soluzione decorativa precoce e degna di rilievo. Paccagnini (1969b, pp. 148 e 220 nota 257) suppone che Vasari abbia fatto confusione tra i due edifici mantovani e abbia quindi posto la *Caduta di Icaro* in palazzo Te. Qualche anno più tardi Berzaghi (in *Giulio Romano* 1989, p. 394) stabilisce l'esatto nesso tra la tela e il disegno parigino, data la composizione al 1536, quando l'équipe giuliesca termina i lavori nella sala dei Cavalli (*Giulio Romano* 1992, p. 707), l'attribuisce dubitativamente a Luca Scaletti da Faenza, detto il Figurino, e afferma che essa è menzionata da Vasari nei passi trascritti. Agosti (1995b, p. 82 nota 7) dubita persino che Vasari sia entrato in palazzo Ducale, per la laconicità e l'imprecisione delle descrizioni.

L'interpretazione fornita da Berzaghi è stata in seguito unanimamente accolta. Pierguidi (2003, pp. 159-161) però ha recentemente tentato di ridiscutere l'iconografia della nostra opera e del foglio parigino: qui Giulio avrebbe mescolato due temi, la *Caduta di Icaro* e la *Caduta di Fetonte*, cui rimanda la presenza dell'eclittica; Pierguidi suppone inoltre che la figura a destra sul carro non sia Apollo ma Fetonte, a braccia alzate e nel momento di cadere. Nel nostro dipinto la figura vicina al carro del Sole ha un'aureola, che si confà alla divinità (Apollo quindi e non Fetonte), e inoltre la figura è *sul* carro e non sta cadendo da esso: non credo pertanto che sia necessario riscontrare una fusione dei due temi. La Ashton (in Olszewski 2008, II, p. 375) identifica erroneamente il nostro plafone con "Un quadro dipinto, sopra l'asse, l'istoria d'Icaro che vola per aera, stimato lire 480. V" presente nell'inventario gonzaghesco del 1626-1627 (Morselli 2000, n. 899); se ciò non è naturalmente possibile, si potrebbe tuttavia ipotizzare che i Gonzaga possedessero anche una versione "da cavalletto" dell'invenzione giuliesca. La Morselli (2008, p. 143) però accosta quella voce dell'inventario gonzaghesco a un dipinto di Pieter Brueghel il Vecchio conservato a Bruxelles (Musée des Beaux-Arts, inv. 4030).

L'attribuzione di Berzaghi a Luca da Faenza si basa sul confronto con le pitture della sala di Troia, dove si suppone, a partire dagli studi della Carpi (1921, pp. 64-65), che la parete sud e quella est spettino al Figurino. Berzaghi riscontra affinità stilistiche e morfologiche tra la *Caduta di Icaro* e le pitture della parete sud. Il faentino è tra gli allievi prediletti di Giulio in questi anni; i documenti d'archivio lo menzionano con continuità dai primi giorni del 1531 fino al 1534 e poi tra maggio e giugno 1538. È possibile che egli sia morto a breve: entro il 1541 e forse non molto oltre il giugno 1538, quando egli risulta affetto da malattie veneree (*Giulio Romano* 1992, p. 777).

Nel 1536 Luca s'impegna, tramite suo padre Sebastiano, a dipingere la pala dell'altar maggiore della chiesa di San Giovanni Battista dei camaldolesi a Faenza, che si identifica col *Battesimo di Cristo* ora nella Pinacoteca Comunale (Valgimigli 1869, pp. 76-77; Casadei 1991, p. 7), un quadro al quale non dispiace il confronto con le pitture della volta della sala di Troia: in entrambi i casi troviamo anatomie più gracili di quelle comunemente in uso presso gli allievi di Giulio e una maggior insistenza sui contorni e sull'evidenza grafica delle figure; i panneggi sono meno ampi e quasi "cartonati". Diversa è la conduzione della *Caduta di Icaro*, in cui l'anatomia è gonfia e articolata in maniera goffa; l'incarnato ha una trasparenza e una lucidità diversa, ed è contornato di rosso.

Riscontro simili forme nei plafoni di soffitto della camera delle Vittorie in palazzo Te, che si ritiene (Belluzzi 1998, I, p. 466) possano spettare ad Agostino da Mozzanica, alla data 1528, e per i quali Oberhuber (in *Giulio Romano* 1989, p. 366) faceva il nome, davvero

improbabile, di Lupino allievo di Lorenzo Costa (su cui: L'Occaso 2008f, p. 62). Il profilo di Agostino rimane però ancora sfuggente e converrà considerare il suo nome come mera ipotesi di lavoro.
La tela mantovana – se non piuttosto il disegno parigino – ha fornito lo spunto per un affresco di Bernardino Campi nel palazzo del Giardino a Sabbioneta e per quello di Orazio Samacchini in palazzo Vizzani a Bologna, oltre che per il rilievo attribuito ad Alessandro Vittoria, con la *Caduta di Fetonte*, sull'intradosso della quarta arcata verso la piazzetta della Libreria Marciana di Venezia.

Giulio Romano, ambito di

160. *Vaso* TAV. L
1536-1538 ca.
affresco strappato e applicato su tela, senza telaio – cm 72x52
inv. statale 119911
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

L'affresco è stato strappato in epoca imprecisata, ma forse non prima del 1960, dall'esterno dell'appartamento di Troia. Pur in mancanza di qualsiasi riscontro fotografico o archivistico, si può infatti idealmente riposizionare il frammento sul muro prospiciente l'abside della basilica di Santa Barbara, all'incirca in corrispondenza della sala dei Cavalli.
La decorazione pittorica esterna dell'appartamento di Troia (su cui: L'Occaso 2009b, p. 28) non è di agevole lettura poiché particolarmente lacunosa e forse realizzata in due diversi momenti; voltando le spalle alla basilica palatina le pitture sono scandite su quattro ordini nella parte sinistra, su tre in quella destra, anche perché questo corpo di fabbrica è più basso di alcuni metri; la differenza di quota corrisponde a due diversi edifici, uno completato entro gli anni Venti del Cinquecento e uno (verso sud) aggiunto da Giulio Romano.
La zona inferiore della parete esterna è decorata da un finto bugnato, chiuso in alto da un cornicione con una fascia forse a tortiglione, sopra il quale si aprono vedute paesaggistiche, che immagino intervallate da pilastri di cui comunque non resta traccia. La decorazione a paesaggi degli esterni, avversata da Serlio, è in più occasioni adoperata all'epoca di Giulio Romano (L'Occaso 2009b, p. 28). Quest'ordine è chiuso in alto da un ulteriore cornicione, dal quale pendono degli scudi: uno mostra le armi dei Paleologi, un altro quelle dei Gonzaga. Sulla sinistra sono visibili una conchiglia dipinta con un putto (se ne vede solo la gamba) e un panneggio svolazzante; sotto la valva doveva aprirsi una porta, alla quale si arrivava attraverso una scala a chiocciola di cui rimangono alcune tracce e alla quale probabilmente allude Vasari (1568 [1966-1987], V (1984), p. 73: "rifece di muraglia molte stanze del castello dove in Mantova abita il Duca, e due scale a lumaca grandissime, con apartamenti ricchissimi et ornati di stucco per tutto"). L'ordine superiore della decorazione ad affresco lascia intravedere una sequenza di vasi (ma solo uno rimane in sito) su fondo bianco; da qui proviene il nostro strappo. Al di sopra, e solo nella zona sinistra di questo prospetto esterno, è una sequenza di pilastri culminata da una fascia a finti marmi.
Il paesaggio che s'intravede nel secondo ordine è affine a quello affrescato nel cortile del Castello di San Giorgio e già riferito a Leonbruno (attribuzione giustamente respinta da Ventura 1995, pp. 217-218 n. 59, che vi suppone la presenza del fiammingo Lucas Cornelisz, attivo nella bottega di Giulio).
La decorazione da cui il nostro strappo proviene è databile negli anni in cui si conclude la fabbrica dell'appartamento di Troia, 1536-1538, ed è da riferire a un decoratore attivo nella bottega di Giulio Romano.

Giulio Romano, ambito di

161-162. *Vittorie con prigioni* TAV. XLVI
1538
affreschi strappati e montati su alveolare – cm 66,5x73; 66,5x72,4
inv. statale 679-680
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, nn. 42-43; Ozzola 1953, nn. 42-43.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1994, Marcello Castrichini; 1994, laboratorio della Soprintendenza.

I due affreschi sono individuabili come strappi effettuati nella sala di Troia dell'omonimo appartamento in palazzo Ducale. Fiancheggiavano in origine una tazza posta sopra la finestra alla destra dell'*Aiace fulminato sullo scoglio*. Che si tratti di uno strappo e non di un distacco a massello è confermato dalla presenza in loco di tracce dei due affreschi; il disegno attribuito all'Andreasino del codice di Jacopo Strada, a Düsseldorf (Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Fp 10941), relativo alla parete orientale della sala di Troia, mostra i due affreschi nella loro posizione originale. La documentazione e il materiale fotografico conservati negli archivi della Soprintendenza non permettono invece di precisare la data dello strappo, eseguito entro la prima metà del Novecento, né le sue cause. Difatti entrambi i pezzi vengono inventariati nel 1948, senza una precisa indicazione di provenienza, dallo stesso Ozzola che in seguito (1949, nn. 42-43; 1953, nn. 42-43) li pubblica come "Due fregi ornamentali" del XVI secolo; non istituisce neppure un legame con la pittura giuliesca e rimanda a una fotografia non presente.
Negli studi sulla sala di Troia non ho mai trovato menzione di queste due opere e sembra che nessuno si sia posto il problema di capire che fine avessero fatto i monocromi mancanti.
L'iconografia degli affreschi è analoga a quella degli altri finti bronzi che tuttora fiancheggiano le tazze all'altezza del fregio sui due lati corti della sala di Troia: si tratta di Vittorie scriventi e prigioni barbari inginocchiati, secondo uno schema iconografico ben collaudato nella pittura di Giulio Romano. Due bellissime *Vittorie* ad affresco – autografe di Giulio – si trovano nell'attigua camera delle Teste, ivi allogate da Luigi Sabatelli (L'Occaso 2008c, p. 173 nota 20), ma l'identico schema è più volte ripreso in composizioni grafiche giuliesche.
Nessun disegno si può legare ai nostri monocromi, ma vale la pena aggiungere al numero delle iconografie delle Vittorie con prigioni di ambito giuliesco, anche un foglio passato sul mercato antiquario (Finarte, Milano, asta 778, 19 marzo 1991, lotto 273) con l'impropria attribuzione a Ippolito Andreasi.
I due strappi spettano a un pittore che ha lavorato su disegni di Giulio; meno facile è stabilire chi sia l'esecutore. Nella sala di Troia operano principalmente Rinaldo Mantovano, Luca da Faenza e Fermo Ghisoni. Tra questi tre nomi, il più ragionevole sembra quello di Ghisoni, per affinità con la *Deposizione* (cat. 164).

Rinaldo Mantovano (?)
Mantova 1502 – 1540

163. *Flagellazione di Cristo* TAV. XLVIII
1539-1540 (?)
olio su tela – cm 257,7x183
inv. generale 711
Provenienza: Mantova, Santa Paola (fino al 1782); Mantova, Sant'Orsola (dal 1782 al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.
Archivio fotografico storico: Alinari 48235; Giovetti 156, 949.

Bibliografia: Cadioli 1763, p. 108; Bartoli 1771-1799 [ed. 1985], p. 73; d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 55 e 245 n. 26; Intra 1895, p. 174; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Intra 1903, p. 59; *Allgemeines* 1907-1950, VII (1912), p. 530; Intra 1916, p. 69; Restori 1919, p. 106; Ozzola 1946, p. 11 n. 39; Ozzola 1949, n. 70; Ozzola 1953, n. 70; Perina 1965b, pp. 366 e 388 nota 31; Toesca 1966, pp. 79, 82 e 83 nota 3; Paccagnini 1973, p. [31]; Gozzi 1976, pp. 53 e 56; R. Berzaghi, in *Giulio Romano* 1989, p. 449; S. Massari, in Massari 1993, p. 210; Seccareccia 1995, p. 11; Ventura 1995, p. 143; Tamassia 1996, p. 61; R. Bentivoglio Ravasio, in *Allgemeines* 1992-2011, 21 (1999), p. 433; Marin 1999, pp. 121-123; L'Occaso 2002, p. 32; S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, pp. 42-45 n. 3; Rodella 2002, p. 31; Dell'Antonio 2004, p. 85; L'Occaso 2008f, pp. 68 e 78 nota 82; Berzaghi 2009, pp. 89-90; Calvesi 2011, pp. 36-37 e 50 nota 37.
Esposizioni: Mantova 1989 (cfr. *Giulio Romano* 1989, p. 449).
Restauri documentati: 1953, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere d'arte danneggiate durante la guerra).

Ignorata nella *Nota* del 1748, la chiesa di Santa Paola è invece descritta da Cadioli (1763, p. 108), che nota i "quadri de' due altari, che vi si veggono, uno per lato della facciata esterna della cappella maggiore, il primo de' quali rappresenta Cristo morto, e pianto al sepolcro; e l'altro, Cristo flagellato, sono della scuola amendue di Giulio Romano". Anche dopo la rimozione da Santa Paola, nel 1782, i due dipinti, cioè questo e il cat. 164, rimangono uniti. Nel 1786 entrambi si trovano in Sant'Orsola, dove Bottani li sceglie per il trasferimento presso il Regio Ginnasio (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 214 nn. 55-56); nel 1810 sono in Accademia Virgiliana (App. 8, nn. 35 e 57), dove rimangono oltre il 1862, anno che ne segna il passaggio giuridico nelle collezioni comunali. Tre decenni dopo le due pale si dividono: la *Deposizione* è trasferita in biblioteca (cfr. p. 29) mentre la *Flagellazione* rimane nel palazzo Accademico e nel 1922 è depositata in palazzo Ducale (cfr. Tamassia 1996, p. 61).
Bartoli (1771-1799 [ed. 1985], p. 73), basandosi sulle vaghe conoscenze dell'epoca circa la scuola "giuliesca", assegna la *Deposizione* a Teodoro Ghisi e la *Flagellazione* a Lorenzo Costa il Giovane, individuando correttamente due mani diverse. Ancora Ozzola (1946, p. 11 n. 39; 1949, n. 70; 1953, n. 70) presenta la *Flagellazione* sotto il nome di Lorenzo Costa junior, accolto dalla Perina (1965b, p. 366) e dalla Toesca (1966, p. 79), mentre la Gozzi (1976, p. 56) la assegna alla "scuola di Ippolito Costa". Il riferimento a Lorenzo è scartato anche da Berzaghi (in *Giulio Romano* 1989, p. 449; Berzaghi 2009, p. 90), che però ritiene il nostro dipinto una copia tardo-cinquecentesca, forse eseguita per ritirare l'originale dalla chiesa e portarlo nella galleria dei Gonzaga, dove sarebbe identificabile nell'inventario del 1626-1627: "Un quadro dipinto, sopra l'asse, Nostro Signore quando fu battuto alla colona, di mano di Giulio Romano, stimato lire 360" (Morselli 2000, p. 289 n. 906). Io ho invece ravvisato nella tela caratteri stilistici e tecnici tipici della prima generazione degli allievi di Giulio Romano (S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, pp. 42-45 n. 3). Ritengo inoltre improbabile che l'ipotetica originaria pala di Santa Paola sia stata su tavola, supporto raro a Mantova nel Cinquecento, soprattutto nelle opere di ampio formato.
È certo che Giulio Romano abbia fornito ai suoi scagnozzi i progetti grafici di entrambe le pale di Santa Paola: la *Flagellazione* sarà anche riprodotta nel 1588 da un'incisione di Pietro Fachetti che mostra la composizione in controparte e tagliata appena sotto le ginocchia di Cristo. D'Arco (1838, p. LI n. 201) afferma – ipotesi contestata dalla Toesca (1966) ma accolta da Calvesi (2011, p. 50 nota 37) – che Fachetti abbia inciso una composizione di Giulio Romano già in Santa Prassede a Roma.
Ribadisco la convinzione (espressa in S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, pp. 42-45 n. 3) che la nostra tela sia stata dipinta Giulio vivente e forse verso il 1539-1540, quando sono documentati lavori di una certa importanza nella chiesa di Santa Paola (cfr. Ferrari 1992, pp. 815-816 e 850-851); l'esecutore dell'opera va cercato nella stretta cerchia dei collaboratori del maestro. Affinità stilistiche si riscontrano in alcune raffigurazioni della volta della sala di Psiche in palazzo Te, ove ricorrono gli spessi contorni neri, il forte chiaroscuro, l'inclinazione al grottesco; le massime tangenze si notano con le pitture di Rinaldo Mantovano, morto trentottenne nel 1540 (L'Occaso 2008f, p. 65). La reggifiaccola di sinistra è simile alla Psiche portata all'oracolo di Apollo nella sala di palazzo Te; l'incarnato del Cristo flagellato si può accostare a quello di Mercurio che proclama il bando di Psiche; tra l'aguzzino di sinistra e il Lete della scena di *Psiche che cerca la lana d'oro* non vi sono troppe differenze; nei giganti della sala omonima trovo le stesse fisionomie del flagellatore di destra e persino analogo modo di segnare le ciglia con fluide pennellate o di solcare le rughe della fronte bombata. In Rinaldo v'è anche, come nella nostra *Flagellazione*, una tipica "forbice" alla congiunzione tra il naso e la fronte, così come l'utilizzo di incarnati molto contrastanti. Anche il Giove dipinto nella sala delle Teste di palazzo Ducale, comunemente attribuito a Rinaldo, mi fa insistere in questa direzione: i lineamenti del volto sono del tutto simili a quelli del Cristo alla colonna. Rilevo inoltre che tanto la *Flagellazione* quanto la *Deposizione* sono dipinte su una tela a tovagliato e la loro esecuzione dev'essere contemporanea.

Un disegno giuliesco dell'Albertina di Vienna (inv. 310) presenta generiche affinità col nostro dipinto e con l'invenzione che è a monte, citata in maniera appena più scoperta nella bordura del murale di destra di Lorenzo Costa il Giovane nella cappella del Preziosissimo in Sant'Andrea, nella fuga di colonne e nel reggifiaccola. Alcune copie cinquecentesche dalla composizione sono in controparte rispetto alla stampa di Fachetti, ma dello stesso formato tagliato alle ginocchia del Cristo: nella basilica di Santa Barbara, in palazzo d'Arco, in una collezione privata e nella Pinacoteca Civica di Vicenza (L'Occaso 2008f, p. 78 nota 82). Sempre all'incisione credo sia ispirato il seicentesco *San Sebastiano curato da Irene* nella chiesa romana di San Silvestro al Quirinale (cfr. Rzepińska 1978, p. 33).
Indipendente dalla stampa e verosimilmente anteriore è la tavola (cm 77x61) di ubicazione ignota e della quale si conserva una foto presso la Fototeca Zeri di Bologna (n. 28581, PI 336, fasc. 2): a figure intere come la nostra pala e nello stesso verso, nel 1968 era in una collezione privata di Mexico City e recava sul retro un antico sigillo di Guglielmo Gonzaga (L'Occaso 2008f, p. 78 nota 82). Segnalo inoltre che un "Christo alla Colonna" di Giulio Romano è inventariato nel 1654 tra i beni della fu Aletheia contessa di Arundel (Cust, Cox 1911, p. 286); invece un "quadro ovve è dipento Nostro Signore alla collonna con li ministri [?] di mano di Giulio Romano" è nel 1656 tra i beni del fu Cesare Guerrieri Gonzaga (ASMn, AN, not. G. Susta, b. 8882 bis, 20 maggio 1656); un dipinto simile è nella collezione di Agostino Giusti a Verona ai primi del Seicento (Pona 1620 [1999], p. 59; Dell'Antonio 2004, p. 85), nel quale figurava un "bellissim'ordine di Portico, à Colonnati"; infine ricordo "di Giulio Romano la Flagellazione di Nostro Signore fig. pic. in tavola originale", presente nell'Ottocento in collezione Lechi a Brescia (Lechi 1968, p. 102), chissà se identificabile con il quadro messicano.

Fermo Ghisoni, attr. a
Mantova? 1505 ca. – Mantova 1575

164. *Deposizione di Cristo nel sepolcro* TAV. XLIX
1539-1540 (?)
olio su tela – cm 257,3x172,7
inv. generale 713
Provenienza: Mantova, Santa Paola (fino al 1782); Mantova, Sant'Orsola (dal 1782 al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1892); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1892 al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 197.
Bibliografia: Cadioli 1763, p. 108; Bartoli 1771-1799 [ed. 1985], p. 73; Coddè 1837, p. 65; d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 56 e 245 n. 25; Intra 1883, p. 47; Ozzola 1946, p. 11 n. 38; Ozzola 1949, n. 69; Ozzola 1953, n. 69; Hartt 1958, p. 277; Perina 1965b, p. 366; Paccagnini 1973, p. [31]; Gozzi 1976, p. 56; Tellini Perina 1979, p. 242; R. Berzaghi, in *Giulio Romano* 1989, p. 450; Bellini 1991, p. 169; Brown 1991, p. 225 nota 21; Grassi 1993, pp. 56 e 60 nota 57; K. Achilles-Syndram, in *Praunsche Kabinett* 1994, pp. 260-261; Tamassia 1996, p. 62; Zentai 1998, p. 80 n. 30; L'Occaso 2002, p. 56; S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 42; Rodella 2002, p. 31; Dell'Antonio 2004, pp. 85-86; R. Berzaghi, in *Osanna* 2005, p. 264; Pedrazzini 2007, p. 26 nota 19; L'Occaso 2008f, p. 68; Berzaghi 2009, pp. 90-91; Avery-Quash 2011, I, p. 384.
Esposizioni: Mantova 1989 (cfr. *Giulio Romano* 1989, p. 450).
Restauri documentati: 1937 (prima del), intervento di verniciatura (cfr. inv. generale); 1953, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere d'arte); 1989, laboratorio della Soprintendenza; 2002, laboratorio della Soprintendenza.

Le vicende esterne della pala sono analoghe a quelle della *Flagellazione*, cui rimando (cat. 163). Se questa era posta *a cornu Epistulae*, la *Deposizione* era *a cornu Evangelii* nella chiesa di Santa Paola; condividono gli spostamenti fino al 1892, quando la *Deposizione* viene trasferita presso la biblioteca (cfr. p. 29); nel 1923 il dipinto giunge in palazzo Ducale (cfr. Tamassia 1996, p. 62), dove è oggi esposto.
Cadioli (1763, p. 108) attribuisce entrambi i quadri alla scuola di Giulio Romano. Bartoli (1771-1799 [ed. 1985], p. 73) ritiene opportuno effettuare una distinzione, assegnando la *Deposizione* a Teodoro Ghisi. L'attribuzione è mantenuta anche dai Coddè (1837, p. 65), mentre ho l'impressione che a quest'opera si riferisca Ea-

stlake, quando menziona presso l'Accademia Virgiliana: "Entombment, Ippolito Costa, very poor" (ms. Eastlake 1857, c. 6v; Avery-Quash 2011, I, p. 384). Intra, nel 1883 (p. 47), suggerisce per autore della tela Lorenzo Costa il Giovane, nome su cui concordano Ozzola (1946, p. 11 n. 38; 1949, n. 69; 1953, n. 69) e la Perina (1965b, p. 366), ma che viene invece respinto dalla Gozzi (1976, p. 56), la quale avanza un riferimento alla "cerchia di Ippolito Costa", mentre Hartt (1958, p. 277) lo dice più semplicemente "apparently by a pupil of Giulio", ricollegandolo in maniera non del tutto congrua al disegno inv. 1482E degli Uffizi. Nel 1989 Berzaghi, pur ritenendo che la pala d'altare di Santa Paola sia stata ritirata dai Gonzaga alla fine del Cinquecento (R. Berzaghi, in *Giulio Romano* 1989, p. 449), pensa che il nostro dipinto sia attribuibile a Fermo Ghisoni (*ibidem*, p. 450), per ripiegare successivamente su un più generico accostamento a "scuola di Giulio Romano" (R. Berzaghi, in *Osanna* 2005, p. 264).

Alla base dell'articolata composizione, come nel caso della *Flagellazione*, è un'invenzione di Pippi, nota attraverso alcune copie e varianti, grafiche e pittoriche, tra cui un bel foglio del British Museum di Londra (tav. CCVI, fig. 7). È probabile che Giulio Romano sia partito da un'idea più tradizionale della composizione, testimoniata dal disegno 1482E degli Uffizi, e abbia poi elaborato questo innovativo modello di *Deposizione*, col Cristo quasi di spalle e il sarcofago in tralice, in una pala d'altare dipinta per Ludovico Guerrieri da Fermo e ricordata in San Domenico da Vasari (1550 [1966-1987], V (1984), p. 78: "una bellissima tavola d'un Cristo morto"). La datazione del perduto dipinto deve ruotare attorno alla morte – nel 1530 – del committente (Hartt 1958, p. 276; Zentai 1998, pp. 78-80; R. Berzaghi, in *Osanna* 2005, p. 265).

L'originale disegno di Pippi è anche tradotto in incisione da Diana Scultori attorno al 1575 (Massari 1981, p. 89), mentre dalla pala di San Domenico, su cui tacciono anche le descrizioni settecentesche della chiesa, verrebbero alcune copie antiche. Oltre alla nostra tela, ricordo le piccole composizioni della Galleria Borghese e di palazzo Sordi, la *Deposizione col cardinal Ercole Gonzaga* in Sant'Egidio, attualmente attribuita a Ghisoni (R. Berzaghi, in *Osanna* 2005, pp. 260-267 n. 33), e un più tardo disegno a Lille (L'Occaso 2008f, p. 78 nota 82). Una figura assai simile a quella di Cristo, ma in controparte, è affrescata sul lato corto ovest della volta della sala di Troia. A testimoniare la fortuna iconografica dell'invenzione è anche una stazione della ottocentesca *Via Crucis* della parrocchiale di Sermide, forse riferibile a Domenico Bonomi.

Rispetto alle altre versioni del tema, la nostra tela mostra significative varianti: rimane in pratica identica solo la disposizione del sepolcro e di Cristo, per quanto essi siano ruotati in modo tale da diminuire lo scorcio e aumentare la diagonale, intersecante una seconda obliqua che dalla Vergine, lungo la testa, l'omero e il braccio del Nazareno giunge alla Maddalena inginocchiata sulla destra. Anche la nostra *Deposizione* è ambientata in una grotta, della quale appena si scorge la roccia in alto, chiazzata di vegetazione come nell'invenzione giuliesca; manca il lembo di paesaggio in lontananaza. La vivacità cromatica, la carica emotiva delle figure, una certa sgraziata energia, inducono a datare la pala intorno al 1540 (cfr. cat. 163). Fermo Ghisoni – il nome proposto con molte cautele da Berzaghi – è a quelle date autore degli affreschi del sepolcro del cardinal Sigismondo Gonzaga, nella sacrestia del duomo (Pecorari 1998, p. 82 nota 29), caratterizzati da maggior turgore plastico. La soluzione del Redentore di spalle, adagiato nel sepolcro posto in diagonale, esplorata negli stessi anni anche dal Parmigianino (cfr. Popham 1971, I, p. 246 n. 8), è adottata anche in un disegno della Fondazione Miniscalchi Erizzo di Verona, attribuito a Bernardino Campi (Bora 1982, p. 88), nella *Deposizione* di Felice Brusasorci nella Madonna di Campagna a San Michele Extra, presso Verona (S. Marinelli, in *Proposte e restauri* 1987, p. 182; Dell'Antonio 2004, pp. 85-86) e in un'incisione di Giovanni Stradano (*Hollstein Dutch and Flemish* 1949-2010, *Stradano*, I (2008), n. 107/I).

Giulio Romano, ambito di

165. *Virgilio (?)* TAV. L

1540 ca.

affresco strappato e montato su pannello – cm 62,2x52,8

inv. generale 11503

Provenienza: Mantova, palazzo Municipale (fino al 1873); Mantova, palazzo Accademico (dal 1873 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922 al 2004); Mantova, palazzo di San Sebastiano (dal 2004).

Proprietà: comunale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 311; Ozzola 1953, n. 311; Tamassia 1996, p. 61; Ventura 2005, p. 86; L'Occaso 2011b, pp. 8-9.
Restauri documentati: 1873, Luigi Malvezzi; 1959, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1994-1997, laboratorio della Soprintendenza.

L'affresco viene strappato dalla sua sede originale entro il giugno 1873; il 27 del mese infatti il pittore e restauratore mantovano Giacomo Albè scrive al sindaco di Mantova informandolo che "un frammento di pittura affresco [*sic*] di ragione comunale rappresentante un Bacco a mezzo busto proporzione al vero di maniera giuliesca" è stato restaurato, *gratis*, da Luigi Malvezzi (ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 7, 1873-1877). Non è certo, per quanto sia probabile, che anche lo strappo spetti a Malvezzi. In un elenco del 1895 di opere di proprietà comunale conservate nel palazzo Accademico, Intra descrive così la pittura: "Fauno suonante la zampogna – tolta dall'aula del Consiglio Comunale" (App. 11, n. 27). Se l'indicazione circa la provenienza di Intra è corretta, dobbiamo identificare lo stabile dal quale l'affresco è strappato con l'attuale palazzo del Comune, del quale Marani (1963) ricostruisce la storia. Si risale alla metà del Seicento, quando l'edificio è di Scipione Gonzaga, principe di Bozzolo.
Nel 1922 l'affresco è depositato in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 61), indicato nel relativo verbale come "1 Testa di Apollo (?) affresco trasportato con l'intonaco sec. XVI°. Maniera di Leon Bruno (?)". Qui rimane sino al 2004, data del suo trasferimento nel Museo della Città nel palazzo di San Sebastiano.
Nell'inventario del 1937 l'affresco, rappresentante "un pastore laureato che sta suonando uno zufolo", è datato alla metà del '500. Ozzola (1949, n. 311; 1953, n. 311) pubblica l'opera, forse per un semplice refuso, come di "scuola mantovana" del XV secolo, suggerendo al contempo la medesima iconografia. Di recente Ventura (2005, p. 86) avanza un più pertinente giudizio stilistico: "dipinto ad affresco da un artista già inserito nella sfera giuliesca". Lo studioso tuttavia ritiene che il suonatore sia Apollo, il quale talvolta è rappresentato mentre suona il flauto piuttosto che il consueto strumento a corde.
L'affresco è il frammento di una più vasta composizione, la cui integrità si ricostruisce grazie al bel disegno di Giulio Romano già in collezione Ellesmere e ora conservato nella Graphische Sammlung di Monaco (inv. 1981.51; tav. CCVII, fig. 8); questo rappresenta un *Augusto e la Sibilla* del quale non si conosceva la destinazione e che viene pubblicato da Hartt (1958, pp. 235 e 251), il quale lo giudica "the most ambitious of the late religious drawings" di Giulio, datandolo di conseguenza al 1540-1546 (anche: K. Oberhuber, in *Giulio Romano* 1989, p. 436). Una variante del particolare in alto a destra con l'epifania della Vergine col Bambino è studiata da Giulio Romano in un foglio conservato a Chatsworth (inv. 103). Occorre inoltre rammentare il foglio inv. 14197 dell'Albertina, già riferito a Pippi e raffigurante – seppure in maniera diversa – la stessa iconografia (Birke, Kertész 1995, p. 1844).
Va notato tuttavia, osservando il foglio, che la figura sottostante il nostro pastore – probabilmente è Virgilio (R. Harprath in *Neuerwerbungen* 1982 p. 30 n. 54), raffigurato col flauto a canne anche in un dipinto, della bottega di Giulio Romano, conservato nel castello di Wawel a Cracovia (Miziołek 2003, pp. 283-287) – pare richiamare i giganti della sala di palazzo Te, decorazione che si conclude nel 1536; ritengo opportuna una leggera anticipazione dell'opera al 1540 ca. Spedite incisioni sono servite all'artista per riportare il disegno sull'intonaco mentre il colore è steso senza i pesanti contorni scuri che talvolta i collaboratori di Giulio prediligono. L'affresco intero, confrontando il disegno col nostro frammento, doveva essere alto oltre 350 cm.
L'iconografia, rara nel Medioevo e nel primo Rinascimento, gode di notevole fortuna nel Cinquecento, anche poiché permette di interpretare la quarta egloga di Virgilio in chiave cristiana (Comparetti 1872, I, pp. 133-138). La sibilla in questione è talvolta indicata come la Tiburtina, talaltra come la Cumana, per una confusione tra la leggenda medievale che è alla base della nostra iconografia – che si riferisce alla Tiburtina (Albunea) – con la profezia della Cumana, cui lo stesso Virgilio fa riferimento nella quarta ecloga (4-5). L'invenzione di Giulio Romano tuttavia si distacca dalle altre redazioni del soggetto, di consueto ambientate in un interno o nei pressi di un'architettura, certo allusiva alla *camera imperatoris*. In esterno sono ambientate anche una teletta veronese dei primi del Cinquecento nel Museo di Castelvecchio (inv. 923-1B190; C. Gemma Brenzoni, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 289-291 n. 227.3), l'anta d'organo dipinta dal Romanino per Sant'Andrea di Asola nel 1525, un arazzo su disegno di Romanino (già collezione Bengujat, forse tessuto nel 1543-1545 a Mantova, da Nicolas Karcher: Forti Grazzini 1997), la tela di Rutilio Manetti di palazzo Pitti (inv. 1911, n. 840; I. Bichi Ruspoli, in *Federico Barocci* 2009, pp. 293-294 n. 24) e quella attribuita a fra' Semplice da Verona, a Chambéry (Musée des beaux-arts, inv. 142; Mazza 1992, pp. 72-73).
Mi preme infine notare che l'epifania, come ci appare nel disegno tedesco, pare citata in maniera piuttosto

precisa in una pala d'altare del ferrarese Nicolò Roselli: il *Martirio dei santi francescani* già a Carpi in collezione Foresti e datato al 1580 o poco prima (Frabetti 1978, p. 40 n. 3). Poiché l'artista ferrarese è documentato a Mantova il 23 gennaio 1570 (ASMn, AG, Decreti, vol. 48, c. 230r), presumo che egli abbia visto l'affresco giuliesco e che, di conseguenza, esso fosse in una collocazione non inaccessibile.

Giulio Romano, ambito di (?)

166. *Compianto sul Cristo morto* TAV. LII

1540 ca.
olio su tavola – cm 102,5x85,5x1,6 (massimo spessore 4,2 con le traverse)
inv. statale 95779
Iscrizioni: sull'orlo della veste, parzialmente leggibile tra le pieghe "LAV[...] [...]ONBRUN[...]".
Provenienza: Mantova, collezione Poma (fino al 1825); Mantova, Sigismondo Belluti (1825); Mantova, Francesco Rizzini (dal 1825 al 1867); Mantova (?), Italo Rizzini (dal 1867 al 1898); Mantova e Guidizzolo, Maria Montalto Rizzini (dal 1898 al 1941); Guidizzolo e Roma, Teresa Montalto Diana (dal 1941 a prima del 1949); Roma, Oliviero Diana (1949); Roma, collezione Diana (fino al 1990); Parma, Giovanni Bellini (dal 1990 al 1994); Parma, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici (dal 1994 al 1995); Mantova, palazzo Ducale (dal 1995).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Zeri 65717 (b. 301 fasc. 2, n. 1).
Bibliografia: Prandi 1825, pp. 50-65 e 68-69; Coddè 1837, pp. 82 e 88-91; d'Arco 1842b, p. 17; d'Arco 1857-1859, I (1857), pp. 64 e 66; Mündler 1857 [ed. 1985], p. 171; Mündler 1870, p. 53; Caffi 1877, p. 141; Meyer, Bode 1878, p. 193; Matteucci 1902, pp. 44-45 e 373-374; Gamba 1906, pp. 68-69; Dal Prato 1941; Tibaldi 1957, p. 35; Perina 1961b, pp. 394-395; Tellini Perina 1970, p. 61; Ferretti 1981, p. 170 nota 21; Lucco 1985, p. 154; Piva 1988, p. 95 nota 131; Tellini Perina 1988d, p. 97; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1988, II, p. 747; *Dal Correggio a Giulio Romano* 1989, p. 160; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 229; Conti 1995, pp. 36 e 46 nota 5; Ventura 1995, *ad indicem* e in part. pp. 167-171 n. 11; Tanzi 1996b, p. XIV; Chambers 1997, p. 485; De Marchi 1998, p. 171 nota 13; L'Occaso 2002, p. 67; S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 36; Bugatti 2004, p. 136 nota 23; Agosti 2005b, p. XIX; L. Ventura, in *DBI* 1960-2010, LXIV (2005), pp. 463-464; B. Secci, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 202; L'Occaso 2008f, p. 66; Ugolini 2008, p. 444 nota 5; L'Occaso 2009e, pp. 73 e 77 nota 70; Ventura 2010, p. 604; Avery-Quash 2011, I, p. 384.
Restauri documentati: 1825, Sigismondo Belluti; 1995, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto viene menzionato per la prima volta in bibliografia dal benedettino Girolamo Prandi nel 1825, quando si trova presso Sigismondo Belluti, che sarebbe oggi il più antico proprietario noto della tavola. In una lettera del 30 luglio 1825 a Carlo d'Arco, Antonio Ruggeri parla della *Deposizione* di Leonbruno, "prima da Poma ed ora posseduta da Rizzini"; un non meglio specificato quadro di Leonbruno di proprietà di Poma – credo sia sempre il nostro dipinto – è citato in una precedente lettera di Ruggeri, del 15 novembre 1824 (ASMn, DPA, b. 207): è molto probabile quindi che questo Poma sia stato il primo possessore della nostra tavola. Pasquale Coddè nel 1813 (in d'Arco 1857-1859, I (1857), p. 64) non menziona l'opera, mentre ricorda, sempre presso Belluti, il *San Girolamo* firmato da Leonbruno che proverrebbe da Sant'Orsola e che si trova attualmente in una collezione privata mantovana. Belluti, collezionista e restauratore di dubbia etica (L'Occaso 2009e, pp. 73-74), acquista quindi il *Compianto* proprio attorno al 1825 e subito lo rivende a Francesco Rizzini.
Coddè nel 1837 (pp. 88-91) afferma che la tavola è proprietà di Rizzini, presso il quale essa è nel 1842 (d'Arco 1842, p. 17) e ancora nel 1857; presso di lui la vedono infatti Mündler (1857 [ed. 1985], p. 171) ed Eastlake (ms. 1857, c. 6v; Avery-Quash 2011, I, p. 384). In un atto del 1853 (ASMn, Intendenza di Finanza, fondo 42, b. 172, Rubrica XII, *Quadri, Libri e Lingerie appartenenti al signor Francesco Rizzini profugo politico*), i quadri di Rizzini non sono descritti perché chiusi a chiave in una stanza sigillata del palazzo mantovano della contrada della Torre Mozza n. 2203. Alla morte di Francesco Rizzini (1796-1867), i quadri passano, come attesta una lettera di Maria Chiara e Alessandro Diana del 18 giugno 1985 (ASoMn, a. 1985, prot. 3156), al figlio Italo (1838-1898) e quindi, per eredità, alla vedova Maria Montalto contessa Rizzini (1864-1941). Alla sua morte i dipinti vengono ereditati "come beni di arredo della Villa Rizzini di Guidizzolo" da Teresa Montalto Diana, la quale nel 1943 li trasferisce a Roma.
Bisogna però aggiungere che nel 1878 pare che la *Deposizione* si trovi a Firenze (Meyer, Bode 1878, p. 193: "das dritte ihm zugeschriebenes Bild, Klage um den Leichnam Christi, in Privatbesitz zu Florenz") mentre nel 1949 è a Roma presso Oliviero Diana, che rifiuta

un'offerta fatta da Ozzola di 100.000 lire per il *San Girolamo*, mentre la *Deposizione* non è presa in considerazione (ASoMn, pos. XI, scat. 39); tre anni più tardi, il 29 dicembre 1952, è lo stesso Diana a offrire il dipinto e anche il *San Girolamo*: "La mia richiesta del S. Girolamo è di lire 800.000 (ottocentomila) e per la Deposizione lire 400.000 (quattrocentomila)" (ASoMn, pos. II, scat. 4, Acquisti). Nello stesso anno MAGNAGUTI (1952, p. 23) auspica l'acquisto del *San Girolamo*, ignorando ancora la *Deposizione*. Nel 1985 i due Diana offrono ad Antonio Paolucci entrambi i dipinti per 50.000.000 lire, trattabili. L'affare non si conclude e la *Deposizione* rimane di proprietà Diana fino al 1990, quando passa a Giovanni Bellini, al quale l'opera è notificata nel 1991 e dal quale è presa, con diritto di prelazione, nel 1994 per 65.000.000 lire; trattenuta dalla Soprintendenza di Parma per un anno, è destinata infine al Museo di Mantova.

Prandi per primo assegna la nostra tavola a Leonbruno, rilevando la firma a caratteri d'oro sull'orlo della veste della Vergine, ma afferma che il dipinto è stato restaurato in chiave giuliesca; ritiene inoltre che la figura sull'estrema destra possa essere l'autoritratto dell'artista. La presenza di ridipinture è confermata da CODDÈ (1837, p. 82), il quale afferma che esse sono anteriori all'intervento di Belluti, che avrebbe anzi riportato il quadro alla "primitiva straordinaria bellezza". Nel 1842 D'ARCO (p. 17) ritiene che i dipinti emersi nel primo Ottocento con le firme di Leonbruno siano stati oggetto di restauri fraudolenti e si domanda ironicamente "quanti altri venuti pur ne sarebbero se più a lungo avesse vissuto il Belluti". MÜNDLER nel 1857 ([ed. 1985], p. 171) lo giudica un dipinto pieno di vigore, ma di parere ben diverso è, nello stesso anno, EASTLAKE (ms. 1857, c. 6v; AVERY-QUASH 2011, I, p. 384), che ne sconsiglia l'acquisto alla National Gallery di Londra, ritenendolo assai meno interessante degli altri due quadri riferiti al pittore e conservati nella stessa collezione – l'*Apollo e Marsia* ora a Berlino (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 264A) e il *San Girolamo* – e lo giudica un quadro di scarso merito, dubitando inoltre che spetti realmente allo stesso autore degli altri due. Si esprimono contro l'attribuzione a Leonbruno anche CAFFI (1877), MEYER e BODE (1878, p. 193) e MATTEUCCI (1902, pp. 373-374), mentre DAL PRATO (1941) lo dice pesantemente ritoccato. La PERINA (1961b, pp. 394-395) giudica il dipinto indubbiamente di Leonbruno, lo data dopo il 1521, ravvisandovi la citazione della *Pietà* di Michelangelo evidentemente studiata nel corso del soggiorno romano, avvenuto quell'anno, e vi nota un'"orchestrazione complessa con tangenze stilistiche emiliane, sovrapposte a un già lontano mantegnismo". L'autografia è sostenuta con sicurezza dalla stessa studiosa in varie altre occasioni, mentre FERRETTI (1981, p. 170 nota 21), LUCCO (1985, p. 154), CONTI (1995, p. 36), TANZI (1996b, p. XIV), DE MARCHI (1998, p. 171 nota 13) e AGOSTI (2005b, p. XIX) affermano che la firma è falsa. In accordo con questa posizione mi esprimo nel 2002 (in *Dipinti* 2002, p. 36). Conti in particolare nota che le analisi dell'ICR hanno rilevato la presenza di porporina nella firma, evidentemente falsa, e ritiene giuliesca la tavola. In verità l'analisi tecnica dell'ICR rileva "due diversi tipi di doratura: in uno strato inferiore a missione con foglia d'oro, nel superiore a porporina", concludendo quindi che la firma possa essere originale (ASoMn, a. 1985, pos. II, prot. 5022). La sovrapposizione di porporina all'oro a foglia fa pensare comunque che la firma sia stata integrata o alterata.

Lucco data la tavola alla seconda metà del secolo e così anche TANZI (1996b, p. XIV) che propone un'attribuzione al centese Giovan Battista Cremonini, che egli oggi preferisce lasciar cadere (com. or.). Il dipinto è considerato opera certa di Leonbruno da VENTURA (1995, pp. 167-171 n. 11), il quale ne ripercorre in parte i passaggi di proprietà, ne analizza l'iconografia e lo stile, e propone quindi una datazione *post* 1524: a suo dire l'opera mostrerebbe il pittore impegnato a reagire alle novità portate a Mantova da Giulio Romano. La tavola viene di recente accettata come opera di Leonbruno dalla Secci (in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 202) e su questo nome insiste VENTURA (2010, p. 604). Dagli anni Venti la pittura di Leonbruno sembra orientata verso una riflessione sul Correggio e sui leonardeschi, che emerge nel *San Girolamo* e nella firmata *Adorazione dei pastori* di Tokyo (National Museum of Western Art, inv. P.1979). In questo contesto occorre ricordare anche la *Famiglia di Pan* presentata da CONTI (1995, p. 37) come possibile opera del Correggio, ma ritenuta di Leonbruno da Zeri (cfr. Fototeca Zeri, n. 27198); è ora riemersa sul mercato antiquario (Monaco, Hampel, 23 marzo 2002, lotto 1244), seppure come "Venezianische Schule des 17. Jahrhundert".

L'assenza di elementi correggeschi e di riscontri con la restante produzione di Leonbruno induce a dubitare dell'autenticità della firma e a ritenere la tavola una prova piuttosto fiacca di un allievo di Giulio Romano, databile forse attorno al 1540. Qualche affinità è possibile riscontrare con lo stile dell'altra *Deposizione* giuliesca conservata in palazzo Ducale (cat. 164).

La composizione viene ripodotta a stampa da PRANDI (1825) e un particolare, la testa dell'uomo a destra, è adoperato da d'Arco (curiosamente, direi, se egli riteneva falsa la firma) per dare un volto a Leonbruno in una "galleria" di mantovani, incisa da Lanfranco Puzzi (BCMn, 183.F.40, n. 46).

GIAN FRANCESCO CAROTO
Verona 1480 ca. – 1555

167. *Sibilla Tiburtina* TAV. LIII
1540-1545 ca.
olio su tela – cm 71,4x63
inv. generale 6783; inv. statale 689
Cornice, cm 94,9x85,4x4,5
Iscrizioni: sulla tabella "X".
Provenienza: Firenze, Maria Mattioli (fino al 1918); Mantova, palazzo Ducale (dal 1918).
Proprietà: statale.

Bibliografia: GIANNANTONI 1929, p. 49; OZZOLA 1946, p. 10 n. 30; OZZOLA 1949, n. 62; OZZOLA 1953, n. 62; PERINA 1961b, p. 372; DEL BRAVO 1964, p. 14; FRANCO FIORIO 1971, pp. 59-60 nota 13 e 107 n. 5; P. Marchiori, in BRUGNOLI 1974, p. 170; CUPPINI 1981, p. 490.
Restauri documentati: entro il 1918, Maria Mattioli; 1940, Arturo Raffaldini (ASoMn, esercizio finanziario 1939/1940, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1946, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte); 1995, ignoto (cfr. L. Bottura, scheda OA del 1997).

Agli inizi del Novecento il restauratore orobico Luigi Boccalari è molto attivo a Mantova, affiancato, soprattutto negli ultimi anni, dalla moglie Maria Mattioli (cfr. p. 32; TORRESI 1999, p. 28; TORRESI 2003, p. 50). Boccalari muore nel 1918 a Firenze e nello stesso anno la vedova propone alla Soprintendenza di Mantova l'acquisto del quadro in questione, che si offre di consegnare, restaurato, alla cifra di 250 lire (ASMn, Sc, b. 186). Si tratta, secondo la stessa Mattioli, di un "quadretto in tela, di scuola veronese, rappresentante un frammento di "Sibilla"". Pacchioni conduce l'acquisto dell'opera da parte della Soprintendenza e, in una lettera del 24 settembre 1918, la attribuisce a Caroto. La restauratrice non ci informa tuttavia sulla provenienza della tela.
Il riferimento a Caroto è proposto, seppure con un punto interrogativo, da GIANNANTONI (1929, p. 49) e, senza dubbi, da OZZOLA (1946, p. 10 n. 30; 1949, n. 62; 1953, n. 62), il quale fa espressamente il nome di Gian Francesco. Per la PERINA (1961b, p. 372), il quadretto è solo prossimo stilisticamente all'artista veronese; DEL BRAVO (1964, p. 14), la FRANCO FIORIO (1971, pp. 59-60 nota 13) e Marchiori (in BRUGNOLI 1974, p. 170) accolgono invece l'attribuzione. Secondo la CUPPINI (1981, p. 490) il nostro dipinto spetta piuttosto alla fase più evoluta di Giovanni Caroto, fratello minore di Gian Francesco, e trova adeguato confronto con le *Sibille* monocrome affrescate nella villa Del Bene di Volargne (Verona). Gli affreschi citati dalla Cuppini sono realizzati nel quinto decennio del secolo; ciò implica una cronologia difficilmente anteriore al 1540 per la nostra tela.
Oggi sappiamo, grazie a una scoperta archivistica di VARANINI (1996), che il valtellinese Nicolò Crollalanza ha una parte significativa nella realizzazione di quel ciclo pittorico (in ultimo: A. Zamperini, in *Affreschi nelle ville venete* 2008, pp. 543-550 n. 179). Vengono assegnate al lombardo anche alcune tavole ora nei depositi di Castelvecchio (M. Repetto Contaldo, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 464 n. 366; C. Gemma Brenzoni, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 464-465 n. 367), ma non sembra che la nostra tela debba essere inserita in quel circuito: parrebbe anzi che essa vada restituita alla tarda attività di Gian Francesco, facendomi forte del parere orale espresso da Sergio Marinelli, convinto di quest'ultima attribuzione. Il confronto va fatto con gli affreschi nei pennacchi della navata centrale di Santa Maria in Organo.
Quanto al soggetto, ritengo si possa precisare che è qui rappresentata la Sibilla Tiburtina, per via del "X" sulla *tabula ansata*. Nella sequenza proposta da Lattanzio (*Divin. Instit.*, I, VI): "decima Tiburtem, nomine Albuneam, quæ Tiburi colitur ut dea, iuxta ripas amnis Anienis, cuius in gurgite simulacrum eius inventum esse dicitur, tenens in manu librum: cuius sortes senatus in Capitolium transtulerit".

Giulio Romano, ambito di

168-177. *Ornamentazione geometrica con architetture e figure simulanti statue* TAV. L-LI
1540-1550 ca.
affreschi strappati e montati su tela – cm 335x320,3; 334x320; 257,9x501; 268x501; 226,2x102,1; 225,2x225,3; 324x313; 200x303; 258,1x480,8; 257,9x303,4
inv. statale 1966-1975
Provenienza: Mantova, casa Agnelli (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960); nel 2000 gli inv. 1967, 1969, 1974 e 1975 sono depositati in Prefettura.
Proprietà: statale.

Bibliografia: Paccagnini 1973, p. [60].
Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani.

I dieci pannelli appartengono tutti a un'unica decorazione, quella del vasto salone di un palazzo già sito in vicolo Bellancetto e demolito negli anni Cinquanta del Novecento. L'edificio era noto come "casa Agnelli", nome che Marani (1966, pp. 61-62; 1967, pp. 351-352 nota 21) ritiene improprio poiché gli Agnelli sarebbero vissuti nel palazzo in corso Vittorio Emanuele n. 24-26A. Le obiezioni di Marani mi paiono superabili: il palazzo Agnelli sorgeva esattamente nella zona interessata dagli sventramenti degli anni Cinquanta e occupava una vasta area – inclusi portici, un giardino e un altro edificio (una sorta di casino) – inclusa tra corso Vittorio Emanuele II (largo Pradella) e le retrostanti vie Alberto Mario e Agnelli. Per Marani il nome di quest'ultima strada si dovrebbe alle abitazioni degli Agnelli Soardi; la mappa del catasto teresiano (in ASMn) mostra chiaramente che il palazzo in questione era nel Settecento la residenza del marchese Ferrante Agnelli.
Nel Cinquecento la famiglia Agnelli è tra le più in vista in città. Benedetto Agnelli, che nel 1526 abita in contrada Rovere (quartiere di San Niccolò), è ambasciatore gonzaghesco a Venezia dal 1530 al 1556 (Chambers 1998) ed è colui che tiene le relazioni tra la corte mantovana e Tiziano, nel quarto decennio del XVI secolo; deve avere avuto anche contatti con Giulio Romano. L'inventario dei beni di Benedetto Agnelli (Rebecchini 2002, p. 182; ASMn, AN, not. A. Tassi, 17 marzo 1556) non fa tuttavia riferimento al palazzo mantovano. Nello stesso periodo Giovanni Agnelli è oratore presso la corte cesarea (Bodart 1998, *ad indicem*). Non è quindi impossibile che il palazzo sia stato decorato nel corso del Cinquecento per uno di questi importanti signori.
Nell'aprile 1958 viene raggiunto un accordo per la rimozione degli affreschi e degli stucchi del salone al piano terra (cfr. p. 36). I pannelli con gli stucchi staccati e con le pitture strappate vengono tutti portati in palazzo Ducale. L'ornamentazione della sala include, oltre ai dieci in esame, anche vari pannelli con stucchi tolti dal soffitto e dalle pareti del salone di "casa Agnelli". Fotografie d'archivio, conservate presso la Soprintendenza (tav. CCIII, fig. 5), ci restituiscono un parziale colpo d'occhio del maestoso salone. La decorazione pittorica si sviluppa su due ordini: in quello inferiore vi è un'alternanza di lesene e nicchie con statue a finto bronzo, mentre quella superiore, che inizia con una finta balaustrata in basso, è scandita da serliane ritmate da telamoni e crea uno sfondato spaziale; gli affreschi coprivano le pareti per un'altezza di quasi sei metri. La fascia inferiore in particolare si ispira alla decorazione della sala dei Cavalli di palazzo Te e trova analogie con la più ridondante decorazione del salone di palazzo Soardi. Il livello qualitativo delle pitture (e degli stucchi) del salone di casa Agnelli è piuttosto alto e giustifica il fatto che, in palazzo Ducale, i pannelli siano stati inventariati nel 1973 come "opera di G. Romano e scuola" e vengano descritti nella stessa maniera nella loro unica menzione a stampa (Paccagnini 1973, p. [60]). La scenografia complessiva – soprattutto attraverso la profondità suggerita nella fascia superiore – crea l'illusione di uno spazio porticato che si estende oltre il limite parietale, secondo un modello decorativo che troviamo anche nelle pitture del palazzo di via Mazzini n. 16, correttamente attribuite ad Anselmo Guazzi dalla Tellini Perina (2005, p. 90) e databili alla metà del Cinquecento, e negli affreschi di palazzo Aldegatti, che ritengo iniziati da Anselmo Guazzi e portati a compimento da Giulio e/o Antonio Campi (L'Occaso 2008f, p. 79 nota 105). Proprio la concezione spaziale dell'ambiente mi induce a datare le pitture tra il 1540 e il 1550, quando le preoccupazioni di carattere architettonico/scenografico di artisti come Pompeo Pedemonte trovano espressione anche nelle dimore private.
Il magistero giuliesco è raggelato in rigida e classica compostezza, mentre vanno lodate la precisione grafica e la minuzia nella descrizione dei finti marmi, tra cui porfidi e lumachelle. Sono queste, forse, le parti

meglio riuscite dell'intera decorazione. I grossi telamoni che sostengono l'architrave superiore derivano dalla sala dei Cavalli di palazzo Te; statiche sono le figure nei finti rilievi bronzei che fiancheggiano gli archi e rappresentano delle Vittorie. I panneggi sono più duri e inamidati di quelli che siamo soliti vedere nelle decorazioni coordinate da Giulio Romano e realizzate su suoi disegni. Anche lo stuccatore che ha collaborato nel salone di casa Agnelli proviene dai cantieri giulieschi e opera, se non con grande personalità, almeno a un discreto livello qualitativo. Si suggerisce in definitiva una datazione al quinto decennio del XVI secolo, per via d'una astrazione sclerotizzante dei modi di Giulio.

ARTISTA ITALIANO (?)

178. *Ritratto dell'imperatore Ferdinando I* TAV. LIII
1540-1550 ca.
olio su tela – cm 72,4x61,3
inv. statale 826
Iscrizioni: in alto "FERDINANDVS V [?] IMPERATOR".
Provenienza: Genova, Mario Musante (fino al 1955); Mantova, palazzo Ducale (dal 1955).
Proprietà: statale.

Donato da Mario Musante in memoria della moglie Giuseppina Franzoni, nel 1955, il dipinto giunge in palazzo Ducale come ritratto di "Ferdinando fratello di Massimiliano d'Austria?", opera "del principio del sec. XVI" (ASoMn, pos. XIV, scat. 53). L'astante è Ferdinando I d'Austria (1503-1564), fratello minore di Carlo V e figlio di Filippo il Bello e Giovanna di Castiglia; Ferdinando è dal 1526 re d'Ungheria e di Boemia ma diviene imperatore nel 1556, quando il fratello abdica. La scritta "IMPERATOR" nel nostro dipinto è palesemente aggiunta e infatti non coincide con l'età dell'uomo, che mostra assai meno di 53 anni.
L'826 propone infatti un ritratto di Federico il cui modello risale, apparentemente, al 1540 ca. o prima; non mostra inoltre le insegne imperiali, ma solo il toson d'oro. Nella vasta casistica di ritratti di Ferdinando (HILGER 1969; *Kaiser Ferdinand* 2003) non ne conosco di identici a questo.
È possibile che la datazione della tela possa cadere poco prima della metà del XVI secolo e che la scritta "IMPERATOR" sia stata aggiunta dopo il 1556.

ARTISTA LIGURE (?)

179. *Compianto sul Cristo morto* TAV. LVI
1540-1550 ca.
tempera su pergamena – cm 10x22,5
inv. statale 827
Provenienza: Genova, Mario Musante (fino al 1955); Mantova, palazzo Ducale (dal 1955).
Proprietà: statale.

La pergamena non parrebbe ritagliata da un codice, perché non vi noto tracce di decurtazione. Considerate le dimensioni e il soggetto, non escludo che potesse ornare un altarolo o reliquiario; purtroppo sul retro della nostra *Deposizione* sono incollati una seconda pergamena e un cartoncino che impediscono di verifi-

care la presenza di eventuali scritte.
La miniatura viene donata al palazzo Ducale da Mario Musante, così come i cat. 178, 202, 291 e 292; l'opera arriva da Genova e questo ha forse condizionato l'attribuzione a Perin del Vaga che la accompagna al suo arrivo a Mantova, nel 1955. Non se ne conoscono le vicende anteriori.
Se l'attribuzione a Buonaccorsi è evidentemente impraticabile, la pergamena sembra comunque databile entro la metà del secolo. Non ho individuato un eventuale prototipo per la bella composizione, elegante e ricca di pathos.

Giovan Battista Bertani, ambito di

180-190. *Fregio ornamentale con decorazione fitomorfa* TAV. LIV-LV
1549 (?)
affreschi strappati e montati su pannelli in alluminio – 2052: cm 393x170; 2053a: 393,5x187; 2053b: 393,3x63,1; 2054a: 194,5x238,3; 2054b: 198,3x238,9; 2055a: 194x221,5; 2055b: 198,7x220,7; 2056a: 202x407; 2056b: 203x409,4; 2056c: 190,5x411,2; 2056d: 190,7x406,8
inv. statale 2052, 2053a-b, 2054a-b, 2055a-b, 2056a-d
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1971, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 2002, Coffani Restauri.

Gli affreschi sono stati strappati nel 1971, per volontà del soprintendente Paccagnini, da un ambiente dello stesso palazzo Ducale. Gli strappi sono inventariati nel 1973 come fregio "rinvenuto in un ambiente all'ultimo piano del Castello di S. Giorgio". Non è difficile rintracciare il luogo esatto, poiché analoghe decorazioni sono tuttora in una stanza del castello di San Giorgio, proprio all'ultimo piano, adoperato nell'Ottocento come carcere per i Martiri di Belfiore (per la precisione, si tratta della prigione "Grazioli-Poma"). È verosimile che i nostri affreschi provengano dalla sala attigua e rivolta a est.
Le pitture sono descritte nel 1973 come "da attribuire a Giulio Romano" ed effettivamente mostrano un gusto legato alla sua arte. Il piano superiore del Castello è interessato, nel Cinquecento, da una prima fase decorativa databile al principio degli anni Venti, quando Federico II elegge quelle stanze a suo appartamento (cfr. cat. 105-116). Una seconda fase – di intermedie non pare ve ne siano – dovrebbe collocarsi al 1549, quando, in onore delle nozze di Francesco III con Caterina d'Austria, si rinnovano le decorazioni (Berzaghi 2003, p. 223). Mi pare opportuno collocare i nostri affreschi in questa seconda campagna di lavori; anche i caratteri stilistici inducono a datare gli strappi alla metà del secolo, dopo la morte di Giulio Romano.
La decorazione – nitida, fredda e cristallina persino nei festoni vegetali – si dispiega con una sorta di *horror vacui* sull'intera superficie, come in un rilievo tardo-antico; la fluida vivacità delle decorazioni progettate da Pippi è irrigidita in elegante sigla araldica, come mi pare mostrino i racemi stilizzati. Questa evoluzione di stile – come anche in altri esempi rimasti (si vedano per esempio certe decorazioni nell'appartamento dell'Estivale) – si deve al gusto di Giovan Battista Bertani, prefetto delle fabbriche dopo la morte di Giulio.

Sebastiano del Piombo, copia da

191. *Ritratto di Giulia Gonzaga* TAV. LIII
1550-1600 ca.
olio su tela – cm 91,3x74,7
inv. generale 12632
Cornice moderna, cm 101,5x85,5x4,2
Iscrizioni: "QVE DISIVNCTAS VTROQVE AB LITTORE GENTES | FACTA NECES EQVOFA [*sic*, per "EQUORA"] CVRRIS ATVLIS | PVLCHRI INHIANS ALIQVID FINEM IAM PONE LABORI | TE CONSPECTA SEMFL [*sic*, per "SEMEL"] PARVA TABELLA BEAT" (N. Giannantoni, in *Mostra iconografica* 1937, p. 61: "O tu che aneli ad alcunché di bello fra le genti separate dell'uno e l'altro lido, fra le gesta e le stragi correndo i mari fino agli estremi confini del mondo, poni ormai fine alle tue fatiche: la piccola tavola, guardata anche una sola volta, ti renderà beato"); a sinistra, sul fondo scuro: "[SEB]ASTI[A]NVS / [F]ACIEBAT"; sul telaio "Giulia Gonzaga?", "Dep. Mus. Caserta?" e cartellino della mostra "I Farnese. Arte e Collezionismo".
Provenienza: Roma, Fulvio Orsini (fino al 1600); Roma, collezione Farnese (dal 1600 al 1680); Parma, collezione Farnese (dal 1680 al 1734); Napoli, collezione Borbone (dal 1734 al 1758); Napoli, Museo di Capodimonte (dal 1758 a dopo il 1899); Caserta, palazzo Reale (da dopo il 1899 al 1938); Mantova, palazzo Ducale (dal 1938).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 6690.
Bibliografia: Migliozzi 1878, p. 184 n. 21 (?); Migliozzi, Monaco 1899, p. 191 n. 21 (?); Sorrentino 1932; Croce 1937 [1942], pp. 275-276; *Mostra iconografica* 1937, p. 61 n. 274; Wittgens 1937, p. 372; Dussler 1942, pp. 118-119; Pallucchini 1944, pp. 147-148; Ozzola 1949, n. 263; Ozzola 1953, n. 263; Della Pergola 1955-1959, II (1959), pp. 28-29 n. 32; M. Lucco, in Volpe, Lucco 1980, p. 129 n. 155; Oliva 1985, p. 300; Bertini 1987, p. 88 n. 13; Roggeri 1990, p. 65; Ventura 1991, p. 86; L. Ventura, in *Vespasiano Gonzaga* 1991, pp. 38-45 n. 3; Hochmann 1993, p. 56; *Inventaire* 1994, p. 173 n. 4352; P. Leone De Castris, in *Farnese* 1995, pp. 190-191 n. 17; N. Macola, in *Vittoria Colonna* 2005, pp. 109-111 n. 30; G. Ferlisi, in *Gonzaga* 2007, pp. 71-72; L. Ventura, in *Gonzaga* 2008, pp. 97-98 n. 20; De Rossi 2009, p. 92 nota 14.
Esposizioni: Mantova 1937, n. 274; Sabbioneta 1991, n. 3; Parma, Monaco di Baviera, Napoli 1995, n. 17; Firenze 2005, n. 30; Rivarolo Mantovano 2008, n. 20.
Restauri documentati: 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1996, laboratorio della Soprintendenza.

La prima attestazione del dipinto – come avverte Sorrentino (1932) – è nell'importante collezione di Fulvio Orsini, bibliotecario di casa Farnese, nel cui inventario *post mortem* del 1600 esso è citato come "Quadro corniciato d'oro, col ritratto di donna Giulia Gonzaga, di mano del medemo" (de Nolhac 1884, p. 431 n. 46). Il "medesimo" è il "fra Bastiano" menzionato subito prima, ossia Sebastiano del Piombo. In seguito il quadro viene lasciato da Orsini in eredità al cardinale Odoardo Farnese, il quale ne sarà stato lieto, poiché già nel 1593 s'interessava a un ritratto su pietra di Giulia Gonzaga di mano di Sebastiano del Piombo (Luzio 1913, p. 273). Il dipinto già Orsini è presente nel palazzo Farnese a Roma, dove è ricordato in un inventario del 1644 come "una Dama vedova di casa Colonna, mano di Tiziano" (*Inventaire* 1994, p. 173 n. 4352) e in maniera analoga nel 1653, come "quadro in tela cornice dorata con una dama Romana vedova di Casa Colonna con versi in sua lode, mano di Tiziano" (Sorrentino 1932; cfr. Bertini 1987, p. 88). Nel 1680 è trasferito a Parma, nel palazzo Giardino, dove è ancora ritenuto opera del cadorino (Sorrentino 1932); nella galleria del duca di Parma è indicato nel 1708 come ritratto di donna "vestita di nero con velo cavilino, et iscrizione «qui disiunctas utroq., ab libere gentes etc.». Di Tiziano" (cfr. Bertini 1987, p. 88 n. 13); nel 1734 è nell'atrio della Galleria Ducale nel palazzo della Pilotta (P. Leone De Castris, in *Farnese* 1995, pp. 190-191 n. 17). Proprio allora viene apparentemente trasferito a Napoli, lasciato in eredità da Elisabetta Farnese al figlio Carlo di Borbone, e in seguito deve essere passato al Museo di Capodimonte, dove è forse descritto – così suppone Ventura (in *Gonzaga* 2008, pp. 97-98 n. 20) – come "Scuola di Tiziano. Ritratto di gentildonna. Tela" nel catalogo di Migliozzi (1878, p. 184 n. 21).
Il dipinto sarebbe ancora a Napoli nel 1899 (Migliozzi, Monaco 1899, p. 191 n. 21), e verrebbe in seguito portato a Caserta. Lì il 12632 è infatti certamente nel 1932, pubblicato allora da Sorrentino come *Ritratto di Giulia Gonzaga*. Nel 1937 è esposto a Mantova, alla *Mostra iconografica gonzaghesca* (dove lo si dice proveniente dal "Convento di S. Francesco delle Monache di Napoli"), e l'anno seguente è ceduto al palazzo Ducale di Mantova in cambio di un dipinto – menzionato da Mariéjol (1922, p. 236 nota 1) – d'identico soggetto ma di dimensioni minori (ASoMn, pos. XIII, scat. 50). Una parte della critica ha continuato, anche in anni recenti, a discutere del nostro quadro collocandolo a Caserta e

non avvertendo il suo spostamento a Mantova.
Il 12632 è "scoperto" nel 1932 da Sorrentino, il quale riconosce in Giulia Gonzaga la donna effigiata, ricorda che il quadro proviene dalla raccolta di Fulvio Orsini e ne segue le tracce sino ai suoi giorni; egli ritiene che i versi posti alla base del quadro alludano al tentativo (nel 1534) da parte di Khair ad-dīn, detto Barbarossa, di rapire la donna, celebre nel Cinquecento per la sua bellezza. Il dipinto viene per di più associato alla notizia di un ritratto di Giulia, opera di Sebastiano del Piombo, dipinto nel 1532 per Ippolito de' Medici; Sorrentino conclude tuttavia che il 12632 è tutt'al più un'ottima copia da quell'originale.
Sebastiano del Piombo dipinge più volte questo soggetto, a partire dal 1532 e almeno fino al 1547 ca., quando Caterina de' Medici, regina di Francia, ne chiede una replica. Il nostro dipinto è posto in stretta relazione da Dussler (1942, pp. 118-119) con una tela in collezione privata a Lipsia; si può invece escludere che il dipinto sia una derivazione dal quadro al Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona, come affermato da Ferlisi (in *Gonzaga* 2007, pp. 71-72).
Croce (1937 [1942], pp. 275-276) ritiene che il nostro quadro sia copia dell'originale di Sebastiano del 1532, come confermerebbe il fatto che la miniatura di Ambras riprende proprio questo modello; egli afferma inoltre che i due distici non dovevano essere sull'originale ma furono aggiunti. In effetti – e lo notano in seguito anche la Macola (in *Vittoria Colonna* 2005, pp. 109-111 n. 30) e Ventura (in *Gonzaga* 2008, pp. 97-98 n. 20) – se i distici alludono al tentativo di rapimento del 1534, essi devono essere aggiunti successivamente. Leone De Castris (in *Farnese* 1995, pp. 190-191 n. 17) crede che i versi siano quelli elaborati per il ritratto del 1532 e così anche Ventura (in *Gonzaga* 2008, pp. 97-98 n. 20), che li svincola dall'episodio del 1534 e suppone piuttosto che alludano alla forzata lontananza dalla donna del committente del dipinto, Ippolito de' Medici. Vasari (1568 [1966-1987], V (1984), p. 97) c'informa che il dipinto di Ippolito "fu poi mandato al re Francesco in Francia, che lo fe' porre nel suo luogo di Fontanableò", il che difficilmente consente l'identificazione col dipinto in esame. Ignoro se i distici coincidano con i versi dei tanti poeti (Ariosto, Berni, Caro, Vittoria Colonna, Flaminio, Molza, Muzio, Bernardo Tasso, Tolomei,...), che celebrano un ritratto di Giulia.
La tela mantovana è ricordata espressamente come copia da Sebastiano, dopo Sorrentino, anche da Dussler (1942, pp. 118-119), Pallucchini (1944, pp. 147-148), Ozzola (1949, n. 263; 1953, n. 263), Croce (1953, pp. 341-342), Della Pergola (1955-1959, II, p. 29), Lucco (in Volpe, Lucco 1980, p. 129 n. 155), Roggeri (1990, p. 65), Leone De Castris (in *Farnese* 1995, pp. 190-191 n. 17) e Macola (in *Vittoria Colonna* 2005, pp. 109-111 n. 30). Hirst (1981, p. 115) e Contini (in *Sebastiano del Piombo* 2008, p. 192) non si riferiscono direttamente all'opera mantovana ma escludono l'esistenza di un *Ritratto di Giulia Gonzaga* autografo di Sebastiano; ora Contini ribadisce espressamente (com. or.) che la nostra tela non è di mano dell'artista. Nel 1991 Ventura (in *Vespasiano Gonzaga* 1991, p. 38) scopre l'esistenza – sino ad allora non rilevata – della firma "[SEB]ASTI[A]NUS / [F]ACIEBAT", che giudica "perfettamente coerente, per testo e tipo di caratteri, con le firme note di Sebastiano del Piombo". L'attribuzione al pittore è poi proposta con un margine di dubbio, per il modesto stato di conservazione dell'opera (Ventura 1991, p. 86) e di recente lo stesso studioso scrive che "nulla vieta di affermare che questo dipinto possa essere l'originale eseguito da Sebastiano per Ippolito de' Medici nel 1532 o quanto meno una redazione molto vicina all'originale, probabilmente eseguita dallo stesso artista" (L. Ventura, in *Gonzaga* 2008, pp. 97-98 n. 20). Uno spiraglio a favore dell'autografia è lasciato anche da Hochmann (1993, p. 56), se non altro per la antica attestazione del dipinto, sotto quel nome, nella collezione Orsini.
La pellicola pittorica è fortemente impoverita, forse a causa di un'eccessiva pulitura, ma ciò nonostante la tela – che mostra una certa piattezza – si può ritenere una buona copia della seconda metà del Cinquecento dal perduto originale, che mostrava soluzioni compositive paragonabili (la mano destra in particolare) al *Ritratto di donna con ramoscello d'alloro* in collezione privata londinese (R. Contini, in *Sebastiano del Piombo* 2008, p. 230 n. 56). Nel 1938 il pittore Benvenuto Sala chiede e ottiene di poter copiare la nostra tela (ASoMn, Pos. II/PD).

GIROLAMO BEDOLI
Viadana 1508? – Parma 1570
FERMO GHISONI
Mantova? 1505 ca. – Mantova 1575

192. *San Giovanni Evangelista esce illeso dalla caldaia d'olio bollente* TAV. LVI-LVIII
1552-1555 ca.
olio su tela – cm 204x344 ca.
inv. generale 540; inv. statale 720

Archivio fotografico storico: Giovetti 3707.

193. *Resurrezione di Drusiana*
1552-1555 ca.
olio su tela – cm 204x344 ca.
inv. generale 546; inv. statale 719

Archivio fotografico storico: Giovetti 3700.

194. *Miracolo delle gemme*
1552-1555 ca.
olio su tela – cm 204x344 ca.
inv. statale 718

Archivio fotografico storico: Giovetti 3702.

195. *Abbattimento del tempio di Diana a Efeso*
1552-1555 ca.
olio su tela – cm 204x344 ca.
inv. statale 722

Archivio fotografico storico: Giovetti 3706.

196. *San Giovanni Evangelista beve il veleno*
1552-1555 ca.
olio su tela – cm 204x344 ca.
inv. statale 721

Archivio fotografico storico: Giovetti 3708, 3832, 4922.

Provenienza: Mantova, San Giovanni delle Carrette (fino al 1798); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798).
Proprietà: statale.

Bibliografia: VASARI 1568 [1966-1987], IV (1976), p. 546; CADIOLI 1763, p. 57; CHIUSOLE 1782, p. 41; OZZOLA 1946, p. 21 n. 100; OZZOLA 1949, nn. 220-224; OZZOLA 1953, nn. 220-224; MARANI 1960, p. 24; COPERTINI 1962, pp. 18-26; POPHAM 1964, p. 261 nota 29; PERINA 1965b, p. 382; OBERHUBER 1970, p. 287 nota 43; DI GIAMPAOLO 1971, pp. 50 e 52 nota 21; M. Di Giampaolo, in *Disegni di Girolamo Bedoli* 1971, p. 28; A.E. Popham, in *Disegni di Girolamo Bedoli* 1971, p. 21 nota 29; MATTIOLI 1972, p. 225; PACCAGNINI 1973, p. [31]; DI GIAMPAOLO 1976, p. 33; MILSTEIN 1978, pp. 84-86 e 217-220; BERZAGHI 1981, p. 301; R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 35 e 241; M. Di Giampaolo, in *Disegni emiliani* 1989, p. 102; BERZAGHI 1992, p. 83; DI GIAMPAOLO 1997, pp. 24, 131 n. 29, 163 e 168; CAVAZZINI, GALLI 1998, pp. 78-80; A. Mazza, in *Disegni di Girolamo Bedoli* 1998, p. 88; A. Mazza, in *Esercizio della tutela* 1999, pp. 166-167; EKSERDJIAN 2002, pp. 239-240; L'OCCASO 2002, p. 56; MORSELLI 2002, p. 260 nota 2; M. Di Giampaolo, in *Parmigianino* 2003, p. 150; L'OCCASO 2004, pp. 75-77; TONELLI 2004, p. 62; CIRILLO 2006, p. 14; GARDONI 2009, p. 44; L'OCCASO 2009f, p. 174; BERZAGHI 2011, pp. 5-6.
Restauri documentati: 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra) (una tela); 1949, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1948/1949, pos. 3, Restauro di opere d'arte) (una tela); 1953, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere d'arte) (una tela); 1961, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere); ante 1978 (cfr. MILSTEIN 1978, p. 311 nota 416).

I cinque dipinti appartengono a un ciclo di tele realizzate dal viadanese Girolamo Bedoli (nato forse nel 1508: FADDA 2010, p. 21) per la chiesa delle benedettine cassinensi di San Giovanni delle Carrette in Mantova; lì le opere sono descritte da VASARI nell'edizione Giuntina delle *Vite* (1568 [1966-1987], IV (1976) p. 546). L'aretino si sofferma sulla *Visione di san Giovanni a Patmos*, già sull'altare maggiore, e aggiunge che "in-

torno a questa tavola sono, in sei quadri grandi, miracoli del detto S. Giovanni Evangelista". Dopo la soppressione della chiesa, nel 1797, la pala dell'altar maggiore viene portata in palazzo Ducale, assieme a cinque delle sei *Storie del santo* (App. 5, nn. 9-14), ma nel 1803 è data in deposito "temporaneo" al Capitolo della cattedrale, dove ancora oggi è sul lato sinistro del presbiterio. Le cinque tele con *Storie* invece rimangono in palazzo Ducale; della sesta è notizia solo da Vasari, poiché anche Cadioli (1763, p. 57) si riferisce, senza precisarne il numero, a "de' quadri particolari, di Girolamo Mazzola, che dimostrano la vita, e i miracoli d'esso Santo Evangelista". Non escludo che le tele si trovassero allora nella chiesa interna di San Giovanni, accessibile solo alle monache, e non in quella esterna, il che giustificherebbe la genericità di Cadioli; Bartoli infatti ricorda sull'altar maggiore della chiesa esterna una tela che "credesi di Giovan Benedetto Castiglione" (Bartoli 1771-1799 [ed. 1985], p. 69) e non la *Visione a Patmos*. Anche la chiesa interna era ben arredata: nella visita apostolica del 28 dicembre 1575 (ms. Peruzzi 1575-1576, c. 233r) è citato "altare unum cum icona honorifica".

Le cinque tele illustrano diversi momenti della vita dell'evangelista, seguendo con una certa precisione alcuni passi della *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze (ed. 1998, pp. 88-92). Perseguitato da Diocleziano, il santo esce illeso da una pentola d'olio bollente (IX, 15-16). Giunto a Efeso, ordina alla defunta Drusiana: "Surge et vade in domum tuam et para mihi refectionem" (IX, 27-30); il miracolo delle gemme è compiuto al cospetto del filosofo Cratone, al centro, e dei due fratelli (IX,40); alla preghiera del santo "funditus templum corruit et Dyanae ymago penitus comminuta est" (IX, 72-74); davanti ad Aristodemo e al proconsole, l'apostolo "calicem accipiens et signo crucis se muniens totum venenum bibit et nullam lesionem incurrit" (IX, 80-82).

I cinque dipinti sono inizialmente (1803) inventariati in palazzo come opere "del Mazzola" ma dal 1810 (ASoMn, c. 47r) come "scuola veronese"; nell'inventario del 1937 sono nuovamente di "Girolamo Mazzola (?)", forse per merito di Giannantoni; quindi Ozzola – dopo una prima attribuzione dubitativa a Viani (Ozzola 1946, p. 21 n. 100) – ne dà le esatte coordinate, assegnandoli al viadanese e legandoli alla testimonianza vasariana. Ciò nonostante, sulle copie del catalogo di Ozzola conservate nella Fondazione Longhi (Firenze) e nella Fondazione Ragghianti (Lucca), i due studiosi hanno respinto con un "no" l'attribuzione a Bedoli. Copertini presenta nel 1962 i dipinti dando per dispersa la pala del duomo e la sesta tela del ciclo. Lo studioso analizza e chiarisce l'iconografia delle opere, in relazione alla *Legenda Aurea* (Copertini 1962, p. 27 nota 14) – e suppone che in questo ciclo Bedoli si sia fatto aiutare da un collaboratore, forse il figlio Alessandro o il mantovano Fermo Ghisoni. La Milstein (1978, pp. 84-86) addirittura ritiene che "the *Miracles of St. John* represent a stylistic aberration within Girolamo's *oeuvre*" e ravvisa la presenza di collaboratori nel ciclo; attribuisce (p. 312 nota 420) poi a Copertini l'opinione che il Bertoja abbia messo mano all'*Abbattimento del tempio di Diana*, ipotesi sulla quale lei non è d'accordo; la studiosa tuttavia enfatizza eccessivamente un appunto di Copertini (1962, p. 22), il quale si limita a notare una certa affinità tra il gruppo di figure sulla sinistra, in quel dipinto, e un particolare degli affreschi del Bertoja nel palazzo Lalatta di Parma. Di Giampaolo dapprima (1971, p. 50) segnala il disegno preparatorio della pala in duomo e ne ricostruisce la storia; quindi (1976, p. 33) nota nelle nostre tele una riflessione sull'opera di Giulio Romano; torna sull'argomento nel 1997 proponendo una datazione del ciclo al 1550-1555, notando tuttavia che il *San Giovanni Evangelista che esce illeso dalla caldaia* sembra accostabile a opere dei primi anni Sessanta, mentre nel *San Giovanni che fa crollare il tempio di Diana a Efeso* "la composizione raffazzonata, la tipologia sommaria e standardizzata dei personaggi, ci fanno dubitare dell'autenticità dell'opera". La presenza di un collaboratore viene notata anche dalla Cavazzini e da Galli (1998, pp. 78-80) – che la circoscrivono alle due tele con l'*Abbattimento del tempio di Diana* e il *Miracolo delle gemme* – e da Mazza (in *Esercizio della tutela* 1999, pp. 166-167). Questi scarti qualitativi sono probabilmente la causa delle perplessità espresse da Longhi e Ragghianti.

Condivido l'idea che un secondo artista abbia collaborato con Bedoli e credo anzi di poterne precisare il nome: Fermo Ghisoni. Assieme a lui Bedoli s'impegna nel 1552 – vincolandosi in una *societas* – a dipingere entro due anni la pala dell'altar maggiore di San Benedetto Po, rappresentante l'*Adorazione dei pastori* e ora conservata al Louvre (inv. 389), nella quale si stenta a individuare il contributo del mantovano. Un documento del 1555 afferma che Bedoli ha residenza a Mantova, "in loco Omnium Sanctorum", anch'esso complesso benedettino (Belluzzi 1989, pp. 130-131 nota 33). È verosimile che il coevo ciclo di San Giovanni delle Carrette, chiesa benedettina cassinense come l'abbazia polironiana, nasca dallo stesso sodalizio. Ghisoni è un artista abituato a lavorare su disegni altrui, che siano quelli di Lorenzo Costa, presso il quale inizia a lavorare negli anni Venti, di Giulio Romano o di Bertani. Nel *Miracolo delle gemme* la figura di sinistra ha evidenti analogie con l'angelo del *San Giovanni Evangelista* dipinto da Ghisoni per il duomo di Man-

tova, nel 1552 ca., replicato nella tela di Correggio (Museo Civico). Credo sia giusto ravvisare il contributo di Ghisoni, oltre che nel *Miracolo delle gemme*, almeno nell'*Abbattimento del tempio di Diana*. Solo nella *Resurrezione di Drusiana* avvertiamo quella luce tremolante e rugiadosa tipica di Bedoli, che deve averne curato la stesura dall'inizio alla fine.
La cronologia del ciclo potrà quindi assestarsi al 1552 o poco dopo, pur considerando che Bedoli potrebbe aver operato a Mantova anche in anni precedenti: Di Giampaolo (1997, p. 128 n. 25) data infatti al 1545 ca. un primo intervento di "restauro" effettuato dal viadanese sulla pala di Francesco Francia posta nel presbiterio della chiesa mantovana di San Leonardo (cfr. p. 46 nota 129).
Ekserdjian (2002, p. 240) ha notato nel ciclo delle Carrette la ripresa di alcune invenzioni del Parmigianino: nella *Resurrezione di Drusiana* la figura dell'evangelista viene da quella di un possibile *San Paolo che predica in Atene* di un disegno del Louvre (inv. 6394), mentre nel *San Giovanni che esce indenne dalla caldaia* il soldato sulla destra è simile tanto a un soldato nell'incisione a chiaroscuro del *Martirio dei santi Pietro e Paolo* di Antonio da Trento, su disegno del Parmigianino, quanto al *Muzio Scevola* di un disegno di Chatsworth (inv. 795[c]) dello stesso Mazzola.

Anthonis Mor (?), copia da

197. *Ritratto di Anne van Buren* TAV. LXI
1555-1570 ca.
olio su tavola – cm 87,4x66x1 ca.
inv. generale 6869
Cornice, cm 112,3x90,6x4
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 107.
Bibliografia: Giannantoni 1938; Ozzola 1946, p. 14 n. 59; Ozzola 1949, n. 122; Ozzola 1953, n. 122; Van Luttervelt 1959, pp. 185-190; Perina 1965b, p. 396 nota 115; Groeneveld 1981, p. 110; Ghirardi 1985, pp. 237; U. Bazzotti, in *Palazzo Ducale* 1987, p. 2; Pagani 1987, p. 113; Perina 1992, p. 11; Tellini Perina 1995b, p. 94; Coppens 1999, pp. 237-240; Pisani 1999, p. 10; *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 99 n. 555; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55; Woodall 2007, pp. 391-392.
Restauri documentati: 1954, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1993, laboratorio della Soprintendenza.

Le vicende più antiche del dipinto non sono chiare, ma è probabile che esso abbia fatto serie, almeno per un dato periodo, con i cat. 204, 215, 218 e 219, e che sia di conseguenza uno dei quadri raccolti in Sant'Orsola nel 1786 e trasferiti da Giovanni Bottani nel Regio Ginnasio, quindi nel palazzo Accademico, dove "Cinque quadri in tavola" sono descritti da Felice Campi nell'inventario del 1810 (App. 8, nn. 8-12). Assieme agli altri quattro passa in proprietà al Municipio nel 1862, pur rimanendo nello stesso stabile, da dove viene trasferito in palazzo Ducale in data imprecisata. Forse il dipinto viene, perciò, dalla chiesa di Sant'Orsola, cui potrebbe essere giunto per lascito di Margherita Gonzaga d'Este.
Il ritratto, dipinto su legno di rovere, è inventariato nel 1937 come "maniera del Sustermans", probabilmente da Giannantoni, il quale, l'anno appresso (Giannantoni 1938), propone invece per questa e altre quattro tavole un'attribuzione alla scuola di Anthonis Mor, confermata in un primo momento anche da Ozzola (1946, p. 14 n. 59); questi in seguito indirizza la ricerca verso il pittore fiammingo Giovanni Bahuet (Ozzola 1949, n. 122; 1953, n. 122), di cui però all'epoca come oggi non si hanno opere certe.
Van Luttervelt (1959, pp. 185-190) reimposta la discussione sulla tavola, identificando anzitutto la donna effigiata con la principessa Anne van Buren, moglie di Willem van Oranje, ritratta forse attorno ai 22 anni. Lo studioso ritiene infatti che il dipinto mantovano sia copia di un perduto dipinto di Anthonis Mor realizzato nell'ottobre-novembre del 1555 assieme al ritratto del marito, anch'esso di Mor, che oggi è a Kassel (Staatliche Museen, inv. GK 37). La coppia di originali è forse attestata, sempre secondo Van Luttervelt, in un inventario del 1618 dell'Hôtel de Nassau a Bruxelles, alla

morte di Philips Willem: "Deux pourtraictz de feuz les prince et princesse d'Oranges, pères de Son Excellence, peint à l'huile, sur toile". L'identità della donna del dipinto mantovano è confermata dal confronto con un analogo dipinto di Douai (Musée de la Chartreuse, inv. 1117), segnato "CONT.A DI BUREN", col dipinto del Koninklijk Huisarchief dell'Aia, che reca la scritta "PRINCESSA D, ORANGE", e con un terzo ritratto, nella collezione del conte di Andlau a Remalard (Orne), castello di Voré, recante la scritta "PRIN=D,ORANGE". Oltre ai ritratti di Anne van Buren menzionati da Van Luttervelt e dalla WOODALL (1990, p. 652), ne ricordo a Liverpool (Walker Art Gallery, inv. 827) e a Versailles (inv. RF 1003; CONSTANS 1995, p. 999 n. MV 5592, in deposito dal Louvre), i quali, come anche un disegno della Recueil d'Arras, derivano dallo stesso prototipo della tavola mantovana.
Van Luttervelt ritiene quindi del tutto improbabile che il dipinto mantovano possa spettare a Bahuet e suppone che i quattro ritratti da lui esaminati (questo e i cat. 215, 218 e 219) siano tutti copie da originali di Mor, raccolte da un membro della famiglia Gonzaga – Ferrante o Vincenzo I – col nobilissimo intento di creare una galleria di ritratti di belle donne. Poiché questi dipinti sono attestati per la prima volta in Sant'Orsola, non è impossibile che vi fossero raccolti da Margherita Gonzaga d'Este, duchessa di Ferrara dal 1579 al 1597, e quindi certo non con fini erotici.
Gli studi locali hanno ignorato il contributo di Van Luttervelt, ripreso invece con inerzia negli studi su Mor o sulla ritrattistica olandese; in anni piuttosto recenti la TELLINI PERINA (1995b, p. 94) ribadisce la diversità d'esecuzione dei quattro dipinti riferiti da Ozzola a Bahuet, ravvisando in quello in esame una resa pittorica più fiacca, mentre di recente Sanguineti (in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55) nota "suggestioni della ritrattistica di Anton Mor". La WOODALL (2007, pp. 391-392) ricorda e accoglie la proposta di Remmet van Luttervelt.

FERMO GHISONI, AMBITO DI

198. *Ritratto di Ferrante Gonzaga di Guastalla* TAV. LXIII
1556-1560 ca.
olio su tela – cm 107,4x86,9
inv. generale 12232
Provenienza: Sabbioneta, palazzo Ducale (fino al 1773) (?); Mantova, palazzo Accademico (dal 1773 al 1799 ca.); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1799 ca. al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: LADNER 1935, p. 372; *Mostra iconografica* 1937, p. 82 n. 361; MANN 1938, p. 263; OZZOLA 1949, n. 261; OZZOLA 1953, n. 261; SIGNORINI 1977, p. 59; M. Hirst, in *Splendours* 1981, p. 184; TAMALIO 1991, pp. 281 e 283; BAZZOTTI 1993, p. 390; TAMASSIA 1996, pp. 25 nota 75 e 62; CUPPERI 2002, p. 92 nota 51; S. L'Occaso, in *Ferrante Gonzaga* 2007, pp. 40-42 n. 3; P. Artoni, in *Gonzaga* 2008, pp. 123-124.
Esposizioni: Mantova 1937, n. 361; Guastalla 2007, n. 3.
Restauri documentati: 1916, Luigi Boccalari; 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546).

Il dipinto proviene probabilmente da Sabbioneta, assieme a una cospicua serie di ritratti di capitani, uomini d'arme e uomini illustri (BAZZOTTI 1993, pp. 384 e 390). Nel 1589 Vespasiano Gonzaga fa "tirar giù dalli muri dentro nel corridor grande certi huomini antichi che vi erano retratti, quali sono stati capitani generali" (DE DONDI 1600 [ed. 1857], p. 36); il documento è ripreso dalla CIERI VIA (1988, p. XV), che ne deduce l'esistenza di una galleria di dipinti. Vespasiano inizia a raccogliere questi quadri almeno dal 1556 (AFFÒ 1780, pp. 48-49), interessandosi inizialmente a personaggi di casa Gonzaga e mirando poi alla creazione di una galleria di condottieri: si ispira probabilmente al Museo gioviano e agli *Elogia Virorum bellica virtute* dello stesso vescovo nocerino; in altre zone del palazzo esistevano anche ritratti di donne celebri, tra cui Giulia Gonzaga e Giovanna Colonna, facenti parte della stessa serie di dipinti. È possibile che nel 1583, anno di conclusione dei lavori nella galleria degli Antichi, l'arredo di dipinti mobili sia in parte concluso. L'intera serie iconografica – come spiegato nell'introduzione (p. 13) – giunge nel 1773 a Mantova e solo nel 1923 in palazzo Ducale (TAMASSIA 1996, p. 62). È evidentemente erroneo quanto suggerito da OZZOLA (1949, n. 261), che il dipinto pro-

venga da Sant'Agnese, dove Cadioli (1763, p. 38) ricorda un ritratto del Gonzaga, mentre Giannantoni (in *Mostra iconografica* 1937, p. 82 n. 361) afferma che il "ritratto fa parte di una serie seicentesca dipinta per il palazzo Ducale", pensando forse a quello di Mantova.
Ferrante I Gonzaga di Guastalla (1507-1557) indossa l'armatura e stringe il bastone del comando nella destra; nonostante la mano sia solo parzialmente entro il bordo della tela, questa non presenta in basso segni di decurtazione.
Ferrante esibisce l'impresa del Toson d'oro, conferitagli dall'imperatore Carlo V nel 1531, e mostra apparentemente un'età di circa 45-50 anni.
Piuttosto scarna è la bibliografia specifica sul dipinto: menzionato da Ladner (1935, p. 372) e Giannantoni (in *Mostra iconografica* 1937, p. 82 n. 361) come copia seicentesca, per Ozzola (1949, n. 261; 1953, n. 261) è invece opera della scuola di Dosso Dossi. Per Hirst (in *Splendours* 1981, p. 184) si tratta di un "undistinguished painting" servito da modello per il debole ritratto di Ambras (su cui: Kenner 1896, pp. 200-202 n. 67; Amadei, Marani 1978, pp. 79-80 e 257). Più di recente Bazzotti (1993, p. 390), come detto, ne chiarisce la provenienza e offre implicitamente l'anno 1589 come termine *ante quem*.
È probabile che il modello del nostro dipinto sia un'opera di Fermo Ghisoni, databile attorno al 1555, poiché la resa inerte dell'anatomia sembra riconducibile ai modi di quell'artista, il quale ha certamente ritratto Ferrante Gonzaga (Goselini 1574, p. 437; S. L'Occaso, in *Ferrante Gonzaga* 2007, pp. 40-42 n. 3). Dubito che a monte vi sia un modello di Domenico Giuntalodi, come suggerito da Barbieri e dalla Olivato (2007, p. 16), per quanto anche l'artista toscano abbia ritratto Ferrante (Guasti 1874, p. 335).
Il nostro quadro potrebbe spettare alla stessa mano che ha dipinto il *Ritratto di Ercole Gonzaga* (cat. 199) anch'esso proveniente da Sabbioneta, ove il ciclo di "uomini illustri" era formato da dipinti assai eterogenei. Considerato che già nel 1556 Vespasiano Gonzaga raccoglie i ritratti dei familiari, è possibile che il 12232 sia stato dipinto non molto oltre quella data, da un artista attivo a Mantova e molto vicino allo stesso Ghisoni. Il cat. 198 non è infatti accostabile ad altri ritratti di Ferrante, come quello a Los Angeles, Armand Hammer Museum (*Splendours* 1981, p. 184) o quello in collezione privata genovese e attribuito a Tiziano, ma che Tanzi (2008, p. 34 nota 12), presentando un *San Girolamo* di Antonio Campi (e di leonardesca memoria?), crede piuttosto di Bernardino Campi.

Fermo Ghisoni, ambito di

199. *Ritratto del cardinal Ercole Gonzaga* TAV. LXIII
1556-1560 ca.
olio su tela – cm 105,5x85,4
inv. generale 6802
Provenienza: Sabbioneta, palazzo Ducale (fino al 1773); Mantova, palazzo Accademico (dal 1773 al 1799 ca.); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1799 ca. al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 258; Ozzola 1953, n. 258; F. de Gramatica, in *Madruzzo* 1993, p. 131 n. 56; Brown, Delmarcel 1996, p. 51; Tamassia 1996, p. 62; Ventura 1997, p. 109; Acidini Luchinat 1998-1999, I, p. 223 nota 126; G. Ferlisi, in *Gonzaga* 2007, p. 62; S. L'Occaso, in *Ferrante Gonzaga* 2007, p. 42; Brown 2010, p. 211.
Esposizioni: Trento 1993, n. 56.
Restauri documentati: 1916, Luigi Boccalari; 1967, Assirto Coffani; 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1997-1998, Marcello Castrichini.

Il dipinto appartiene alla serie sabbionetana di ritratti dei Gonzaga e di altri uomini illustri: un *ensemble* di ispirazione gioviana, le cui vicende ho sommariamente ripercorso nell'introduzione (p. 13). Escluso nel 1937 dalla *Mostra iconografica gonzaghesca*, il nostro dipinto è inventariato nello stesso anno come "Cardinale Ercole Gonzaga seduto", settecentesco; l'identificazione, che dovrebbe spettare a Giannantoni, è mantenuta da Ozzola, che pubblica il dipinto (Ozzola 1949, n. 258; 1953, n. 258) con la corretta indicazione dell'astante e la generica indicazione di "scuola mantovana".
Come inedito della seconda metà del Cinquecento il quadro è presentato in anni recenti con l'indicazione che "deriva dall'opera tradizionalmente attribuita ad Ip-

polito Andreasi e conservata nel Duomo di Mantova sopra la tomba del cardinale" (F. de Gramatica, in *Madruzzo* 1993, p. 131 n. 56). Questo riferimento è accolto, seppure con un punto di domanda, da Brown e Delmarcel (1996, p. 51). La datazione alla seconda metà del XVI secolo è ribadita dalla Acidini Luchinat (1998-1999, I, p. 223 nota 126), ma si può circoscrivere agli anni 1556-1583 (Bazzotti 1993, p. 384; S. L'Occaso, in *Ferrante Gonzaga* 2007, p. 40). Sappiamo infatti che almeno dal 1556 Vespasiano Gonzaga incarica il segretario Muzio Capilupi di raccogliere a Mantova "tutti i Ritratti de' Signori di Casa Gonzaga" (Affò 1780, pp. 48-49), destinati al palazzo di Sabbioneta e che la galleria di *Uomini illustri* è in parte realizzata entro il 1589.
Si può escludere che il quadro sia una copia di quello collocato nella sagrestia del duomo: questo, pur riferendosi allo stesso modello ritrattistico, è una brutta copia seicentesca certamente non spettante a Ippolito Andreasi, l'Andreasino. Questi, nato nel 1548 ca. e morto nel 1608, difficilmente può aver creato un modello autorevole per la ritrattistica del cardinale Gonzaga, morto nel 1563. Il nostro quadro sembra piuttosto riferibile ai modi di Fermo Ghisoni, abile ritrattista e inoltre ampiamente documentato al servizio del porporato. Una simile resa formale si nota pure nel "sabbionetano" *Ritratto di Ferrante Gonzaga* (cat. 198), per il quale ipotizzo un prototipo anch'esso riferibile a Ghisoni. Ricordando inoltre che la serie sabbionetana viene raccolta dal 1556 e proprio a partire dai ritratti dei Gonzaga, suppongo che la nostra tela non sia databile troppo oltre quella data e che possa di conseguenza spettare proprio all'*entourage* di Ghisoni.
Due caratteristiche formali che rimandano senza dubbio al pittore sono le mani molli e inerti e la testa costruita con un plasticismo morbido e schematico. Credo in definitiva che questo dipinto, assieme a un altro paio, appartenga alla prima fase della raccolta iconografica sabbionetana, portata avanti da Fermo o da un suo allievo. Ghisoni aveva sicuramente realizzato vari ritratti dei Gonzaga, lodati persino da Vasari (1568 [1966-1987], V (1984), p. 423): "In un bellissimo antiquario e studio, che ha fatto il signore Cesare Gonzaga, pieno di statue e di teste antiche di marmo, ha fatto dipignere, per ornarlo, a Fermo Guiscioni la genealogia di casa Gonzaga, che si è portato benissimo in ogni cosa e specialmente nell'aria delle teste".
Poche le notizie circa ritratti del cardinale: nell'inventario dei beni del 1563 ne sono segnalati alcuni, ma senza indicazione dell'autore (Brown 1991); è tuttavia certo che Ghisoni abbia effigiato il prelato (Luzio 1913, p. 103; Brown 1991, pp. 212-214 n. 18, ma anche pp. 216 n. 19 e 218 n. 45; Brown 2010, p. 211); nell'inventario del 1665, steso alla morte di Carlo II Gonzaga Nevers, è ricordato un "quadro grande con cornici di noce con l'effigie del cardinal Ercule con duoi figure" (Piccinelli 2011, p. 256 n. 1961).
Un ritratto di Ercole molto simile a questo è nella *Deposizione* di Ghisoni in Sant'Egidio a Mantova, di qualità appena più alta; uno squallido dipinto tardo si trova in collezione Unicredit (Malacarne 2010, p. 136). Tra le principali collezioni tardo-cinquecentesche di ispirazione gioviana solo quella Chacón ne raccoglieva un esemplare (Herklotz 2009, p. 138). Alla scarna galleria di effigi del cardinale Ercole è da aggiungere un dipinto di ottima fattura, esposto nella Grüne Galerie della Residenz di Monaco di Baviera, non identificato e ritenuto seicentesco (inv. G0651; Ramm 2009, p. 210 n. 29). Il ritratto è invece cinquecentesco e tizianesco: presenta una composizione analoga al cat. 199 ma uno stile pittorico differente. Solo due particolari fanno divergere la tela tedesca da quella mantovana, poiché Ercole porta l'anello all'anulare della sinistra (e non al mignolo) e tiene con la destra, appoggiata sul bracciolo, una lettera. La qualità notevolmente più alta del quadro di Monaco induce a pensare che esso sia il prototipo da cui deriva il nostro.
Un disegno conservato a Chatsworth (inv. 910) e attribuito ad Antonio Campi (Jaffé 1994b, p. 159 n. 870), potrebbe ritrarre Andrea Alciati, come supposto, o piuttosto Ercole.

Artista lombardo

200. *Ritratto di papa Paolo IV Carafa* TAV. LXIII
1556-1560 ca.
olio su tela – cm 105,3x84,4
inv. generale 6803
Provenienza: Sabbioneta, palazzo Ducale (fino al 1773); Mantova, palazzo Accademico (dal 1773 al 1799 ca.); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1799 ca. al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 257; Ozzola 1953, n. 257; Ventura 1997, p. 109.
Restauri documentati: 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1999, Marcello Castrichini.

Nel palazzo Ducale di Sabbioneta, nel 1773, il soprintendente della Ducale Scalcheria, Antonio Maria Romenati, scopre, oltre a una straordinaria collezione di marmi antichi, anche quanto resta di una galleria di dipinti con *Uomini illustri* raccolti a partire da Vespasiano Gonzaga; al trasferimento di questi dipinti a Mantova, quello in esame è con ogni probabilità da riconoscere nel numero 8 dell'elenco predisposto: "Papa Paolo quarto Caraffa dii [*sic*] vita esemplare" (Ventura 1997, p. 109). L'identità del pontefice è però presto dimenticata: il dipinto, destinato nel 1799 alla biblioteca Comunale, è consegnato nel 1923 in palazzo Ducale (cfr. p. 13 e Tamassia 1996, p. 62), dove viene inventariato nel 1937 come "ritratto del Cardinale Scipione Gonzaga", di anonimo settecentesco. Per Ozzola (1949, n. 257; 1953, n. 257) il quadro rappresenta un generico "Ritratto di papa" e sarebbe di scuola mantovana, chissà di quale secolo.
Il dipinto mostra – come correttamente indicato da Romenati – le fattezze di papa Paolo IV Carafa, del quale rimangono pochissimi ritratti. Pontefice dal 1555 al 1559, uomo dal temperamento molto acceso e ossessionato da un orgiastico senso del potere (Sarpi XVI sec. [ed. 1966], II, p. 497), dopo la morte è oggetto quasi di *damnatio memoriae*. Tra i pochi ritratti sopravvissuti (su cui, *in primis*, Von Pastor 1913, p. 364 nota 2), vi sono alcune statue e medaglie, delle incisioni – tra cui quella del 1558 di Nicolas Béatrizet – e rari dipinti, come quello di Cristofano dell'Altissimo agli Uffizi (inv. 1890, n. 2993) o uno in collezione privata, in cui Petrucci (2008, I, p. 12) riconosce le sue fattezze. È poi noto il frammento della statua di Vincenzo de' Rossi conservato a Roma, nel Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo (M. Butzek, in *Vittoria Colonna* 1997, pp. 278-282 n. III.37). Vi è poi una fortuna iconografica molto successiva, per lo più legata all'ordine dei teatini (favorito dal pontefice), che include il ritratto del 1699 di Cesare Fantitto (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo) e quelli conservati nella sacrestia dei Santi Michele e Gaetano a Firenze e nella chiesa di Sant'Abbondio di Cremona.
Il ritratto di Paolo IV non figura nella raccolta gioviana per ovvi motivi cronologici (il vescovo di Nocera muore nel 1552), mentre è presente – stanti i documenti antichi – nelle affini raccolte iconografiche di Alfonso Chacón, in quella medicea, in quella di villa Medici a Roma, nella collezione della biblioteca del monastero di San Lorenzo El Escorial e in quella dell'arcivescovo Ludovico II de Torres (Herklotz 2009, p. 137). A Mantova, ritengo possibile che Paolo IV fosse fra i pontefici raffigurati nella sala dei Papi del palazzo Ducale (Berzaghi 1985, p. 47). Un inventario del 1697 dei beni del cardinale Domenico Maria Corsi a Roma menziona un ritratto del Carafa di mano di Daniele da Volterra (*Archivio* 2009, p. 210 n. 21). Nell'Ottocento, un ritratto del pontefice attribuito a Tiziano si conservava a Northwick Park, in Inghilterra (Rushout 1858, p. 60 n. 487) ed è passato in asta, con un'improbabile attribuzione a Sebastiano del Piombo, presso Christie's (Londra, 15 ottobre 1971, lotto 118); dalla descrizione offerta nel catalogo di vendita, si evince che il Carafa indossa abiti pontifici (rendendo così impossibile l'attribuzione a Sebastiano, morto nel 1547) e tiene nella mano sinistra una lettera: si tratta quindi di un dipinto di impostazione diversa dal nostro. Un altro (?) ritratto del pontefice, di scuola veneziana, era nel 1858 nella collezione Kellogg, in America (Richardson 1960, p. 280 n. 26).
Il nostro dipinto presenta il pontefice con lineamenti identici a quelli della stampa di Beatricetto, ma il corpo ha una tensione nervosa e plastica che fa pensare a un prototipo di Jacopino Del Conte, non troppo lontano dal *Ritratto di Paolo III e Ottavio Farnese* (già Roma, collezione A. Barsanti), del 1555 ca.

Artista mantovano (?)

201. *Ritratto di Francesco II Gonzaga* TAV. LXIII
1556-1560 ca.
olio su tela – cm 95,8x73,5
inv. generale 11613
Provenienza: Sabbioneta, palazzo Ducale (fino al 1773); Mantova, palazzo Accademico (dal 1773 al 1799 ca.); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1799 ca. al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Cottafavi 1926, p. 473; *Mostra iconografica* 1937, p. 17 n. 73; Mann 1938, p. 261; Ozzola 1949, n. 259; Ozzola 1953, n. 259; Schmitt 1961, p. 133; Tamassia 1996, p. 62; G. Ferlisi, in *Gonzaga* 2007, p. 37; Bourne 2008, p. 289 nota 13.
Restauri documentati: 1916, Luigi Boccalari; 1967, Assirto Coffani; 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546).

È assai probabile che l'opera faccia serie con gli altri dipinti sabbionetani qui discussi (cat. 198-200, 229, 230, 236-239), per quanto negli elenchi di fine Settecento dei quadri provenienti da Sabbioneta non sia citato alcun ritratto di Francesco II. Giannantoni (in *Mostra iconografica* 1937, p. 17 n. 73) dice che la nostra tela è "copia dall'originale dipinto dal Bonsignori, oggi disperso, ma che ancora nei primi anni del secolo trovavasi presso un antiquario della città". Probabilmente allude a un'opera già presso l'antiquario Bressanelli di Mantova, pubblicata da Luzio nel 1900 (p. 351 fig. 5) e nel 1913 (a fronte di p. 64), che tuttavia non è identica al nostro dipinto; né, a mio avviso, può spettare a Francesco Bonsignori. Il quadro Bressanelli è invece in stretta relazione con una versione incisa (Malacarne 2004-2008, II (2005), p. 280) e con un quadretto nella raccolta di Romano Freddi a San Silvestro di Curtatone, proveniente dalle collezioni Gonzaga (cfr. cat. 212). Le misure e i caratteri formali dell'11613 sono perfettamente coincidenti con quelli di altre opere provenienti da Sabbioneta e conservate fino al 1923 presso la biblioteca Comunale; nel verbale di consegna in palazzo Ducale la tela va identificata nel "Francesco Gonzaga" (Tamassia 1996, p. 62).
Al nostro dipinto allude certamente Cottafavi nel 1926 (p. 473); in seguito Mann (1938, p. 261) lo dice opera di un anonimo artista del XVI secolo e copia da un perduto originale di Francesco Bonsignori (alludendo forse al dipinto Bressanelli) e nota inoltre che il marchese indossa una corazza anacronistica, databile al pieno Cinquecento, mentre Francesco II muore nel 1519. In seguito Ozzola (1949, n. 259; 1953, n. 259) presenta il dipinto con un fuorviante riferimento stilistico alla scuola di Dosso Dossi. Il *Ritratto di Francesco II* è poi citato da Ferlisi (in *Gonzaga* 2007, p. 37) a paragone di un dipinto di analogo soggetto e di proprietà Unicredit, che a suo dire sarebbe "della metà del Cinquecento della bottega di Fermo Ghisoni" e "opera decisamente superiore, per qualità" a quella in esame. Si tratta di un giudizio da ribaltare, poiché il quadro Unicredit – una tessera nel mosaico della collezione Scarpari Forattini (cfr. p. 35) – è privo di qualsiasi merito e certamente inferiore alla nostra pur modesta tela.
Non credo (cfr. Bourne 2008, p. 289 nota 13) che il nostro quadro rifletta un modello di Francesco Bonsignori e le osservazioni di Mann sulla foggia dell'armatura porterebbero a escludere che esso sia una copia fedele di un originale dell'epoca di Francesco II. Il marchese è ritratto ai primi del Cinquecento anche da Lorenzo Costa e una sua tela serve, ancora negli anni Ottanta del XVI secolo, da modello per ulteriori copie (Intra 1888 [1976], p. 24); tuttavia, neanche il dipinto pubblicato come opera del ferrarese da Ugolini (1987, p. 82), corrisponde all'iconografia del nostro quadro.
La possibile provenienza sabbionetana suggerisce di tentare l'ipotesi che l'opera sia copia da un dipinto della collezione gioviana. Questo quadro, di cui non conosco l'aspetto ma che è passato nella collezione di Luigi Rovelli (Rovelli 1966, p. 440, indicato come "marchese Gonzaga"), viene inviato al prelato comasco non prima del 1551 da Ercole Gonzaga (Klinger 1991, II, p. 93). Anche il dipinto mantovano rispecchia la preferenza del marchese per i suoi ritratti come uomo d'armi (Bourne 2008, p. 288).
Inoltre, se questo è di provenienza sabbionetana, si può supporre che sia stato realizzato entro il 1589, quando la galleria di ritratti di Vespasiano Gonzaga pare già compiuta, e probabilmente non molto oltre il 1556, quando egli inizia a raccogliere ritratti dei Gonzaga (Affò 1780, pp. 48-49).

Cristofano dell'Altissimo, copia da

202. *Ritratto di Ferrante Gonzaga di Guastalla* TAV. LIII
1560 ca.
olio su tavola – cm 64,1x49,5x3 ca.
inv. statale 823
Cornice, 69,8x55,2x5
Iscrizioni: "FERRANTES GONZAGA"; sul retro, intagliato a sgorbia "COLL. PINA FRANZONI-MUSANTE GENOVA 1954 MANT.NA".
Provenienza: Genova, Mario Musante (fino al 1955); Mantova, palazzo Ducale (dal 1955).
Proprietà: statale.

Bibliografia: S. L'Occaso, in *Ferrante Gonzaga* 2007, p. 44.
Restauri documentati: 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546).

Il 29 luglio 1954 muore a Genova la mantovana Giuseppina Franzoni Musante, lasciando indicazioni al marito, Mario Musante, per la donazione al palazzo Ducale di Mantova di questo dipinto, che qui giunge l'anno seguente. Lo stesso Musante vorrà generosamente aggiungere altri quattro quadri (cat. 178-179 e 291-292).
La tavola arriva in palazzo Ducale come opera di "autore ignoto del Cinquecento" e con un corretto riferimento iconografico a Ferrante Gonzaga di Guastalla; così è inventariata nel 1955. Nel panorama piuttosto ampio della ritrattistica di Ferrante (su cui cfr. cat. 198), la nostra tavola si deve semplicemente considerare, più che in relazione col perduto dipinto gioviano di mano di Domenico Giuntalodi (su cui: KLINGER 1991, II, p. 93), una copia del quadro di Cristofano dell'Altissimo agli Uffizi (inv. 235, cm 60x40), di dimensioni leggermente minori, e va inoltre legata al più tardo ritrattino della serie già ad Ambras e oggi nel Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 5096).
La tavoletta è forse decurtata in basso poiché il Toson d'oro risulta tagliato; nella documentazione relativa al restauro del 1972 le misure del quadro sono indicate maggiori delle attuali: 72x52 cm. Il nostro dipinto è opera di anonimo della seconda metà del Cinquecento. Non escludo, vista la rigida costruzione grafica, che spetti a un artista toscano e che si possa datare attorno al 1560.

GIROLAMO BEDOLI
Viadana 1508? – Parma 1570

203. *Conversione di Saulo* TAV. LIX
1560 ca.
olio su tela – cm 378,4x243,1
inv. generale 6813; inv. statale 734
Cornice, cm 385x249,7x7
Provenienza: Mantova, San Francesco (fino al 1798); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Calzolari 276; Giovetti 3709, 4921.
Bibliografia: VASARI 1568 [1966-1987], IV (1976), p. 546; *Nota* 1748, p. 172; CADIOLI 1763, p. 60; BETTINELLI 1774, p. 147; CHIUSOLE 1782, p. 42; PORTIOLI 1879, p. 24; MATTEUCCI 1902, p. 177; RESTORI 1919, p. 203; OZZOLA 1946, p. 22 n. 102; OZZOLA 1949, n. 247; OZZOLA 1953, n. 247; COPERTINI 1962, pp. 17-18; PERINA 1965b, p. 382; VIALE 1971, p. 163; MATTIOLI 1972, pp. 218 e 224-225; PACCAGNINI 1973, p. [38]; DI GIAMPAOLO 1976, pp. 32-33; MILSTEIN 1978, pp. 86-88 e 209-210; R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 37 e 241; BERZAGHI 1992, p. 83; DI GIAMPAOLO 1997, pp. 27-28, 131 e 134-135 n. 35; CAVAZZINI, GALLI 1998, p. 78; A. Mazza, in *Disegni di Girolamo Bedoli* 1998, p. 88; A. Mazza, in *Esercizio della tutela* 1999, p. 166; EKSERDJIAN 2002, p. 240; L'OCCASO 2002, p. 32; S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, pp. 46-49 n. 4; MORSELLI 2002, p. 260 nota 2; REBECCHINI 2002, p. 74 nota 98; M. Di Giampaolo, in *Parmigianino* 2003, p. 152; L'OCCASO 2004, pp. 77-79; P. Artoni, in *Abbazia di Matilde* 2008, p. 176.
Restauri documentati: 1947, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra); 1958, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1957/1958, pos. 3, Restauro ad opere d'arte).

La pala d'altare è descritta da Giorgio VASARI (1568 [1966-1987], IV (1976), p. 546) nell'edizione Giuntina delle *Vite* come opera di Girolamo Bedoli: a Mantova, "Nella chiesa de' Frati Zoccolanti, a man sinistra, è di mano del medesimo, in una tavola grande, la Conversione di San Paulo, opera bellissima". L'attestazione, oltre a rendere merito alla qualità dell'opera, comporta un termine cronologico *ante* 1566, anno del secondo passaggio mantovano dell'aretino. Il dipinto è segnalato in San Francesco anche dall'anonima *Nota* del 1748 (p. 172), da CADIOLI (1763, p. 60), da BETTINELLI (1774, p. 147, seppure riferito per errore a Rinaldo Mantovano) e da CHIUSOLE (1782, p. 42), prima della soppressione della chiesa e la demanializzazione delle sue opere d'arte, avvenuta nel 1798.
Curiosamente il dipinto non compare in un elenco di quell'anno di opere da trasportarsi da San Francesco in palazzo Ducale (App. 5), ma è qui indubbiamente descritto nell'elenco del 1803 (App. 6, n. 116: "Un quadro in piedi di braccia 9 in altezza e 5 in larghezza con

la cimasa di figura ovale rappresentante la caduta di san Paolo che va in Damasco un poco patito"); da allora gli inventari del palazzo Ducale ne registrano regolarmente la presenza. La critica otto e novecentesca, con la sola eccezione di PORTIOLI (1879, p. 24) che lo ritiene proveniente da San Carlo, ha sempre almeno implicitamente collegato il dipinto alla testimonianza vasariana; ciò nonostante all'inizio del XX secolo esso è dato per disperso da MATTEUCCI (1902, p. 177) e RESTORI (1919, p. 203) e viene inventariato nel 1937 come "forse di seguace guercinesco". Anche OZZOLA è fuori bersaglio nel 1946 (p. 22 n. 102) quando avanza il nome di Carlo Bononi come autore della pala; si corregge però nel 1949 (n. 247; 1953, n. 247), descrivendola in maniera esatta e indicandone anche la provenienza da San Francesco. L'opera è poi analizzata da COPERTINI (1962, pp. 17-18) e da allora il passo vasariano l'accompagna come un'ombra.

Il dipinto raffigura il momento della conversione di Saulo, già persecutore dei cristiani, sulla via di Damasco (*At* 9, 3-6). COPERTINI (1962, pp. 17-18) lo data al 1545-1555, ma in seguito la cronologia è stata spostata all'inizio degli anni Sessanta, legando l'opera soprattutto alla *Trasfigurazione* di Parma (San Giovanni Evangelista), che si ritiene conclusa nel 1560 (DI GIAMPAOLO 1997, p. 134). Qualche considerazione merita il rapporto tra la nostra pala e quella di analogo soggetto dipinta, presumibilmente nel 1562, da Lattanzio Gambara per la basilica benedettina del Polirone (TANZI 1991, pp. 26-27; P. Artoni, in *Abbazia di Matilde* 2008, p. 176 n. 70), tra le quali pare esserci qualche relazione, soprattutto nello sfondo e in alcuni particolari. Poiché è ragionevole che sia stato Gambara a ispirarsi, come in altre occasioni, al più anziano Bedoli, la pala francescana del viadanese si può datare prima del 1562, confermando il 1560 ca. recentemente suggerito da Mazza (in *Esercizio della tutela* 1999, p. 166). La cronologia è confermata dal confronto con la pala in San Sepolcro a Parma, eseguita probabilmente agli inizi del 1557 (DI GIAMPAOLO 1997, p. 132; ne segnalo una copia di buona fattura ad Ascoli, Pinacoteca Civica: cfr. FERRIANI 1994, p. 89 n. 200).

La *Conversione* si ispira a modelli michelangioleschi: il precedente della Cappella Paolina è probabilmente noto a Bedoli, che potrebbe pure aver ampliato il suo raggio d'interesse anche alla coeva arte mantovana: dalla stampa con l'*Incendio di Troia* di Giovan Battista Scultori viene forse l'idea dei soldati che a zig zag si allontanano verso il fondo. Secondo la MILSTEIN (1978, p. 87) i due militari sulla destra deriverebbero da un disegno del Parmigianino nella collezione Seilern di Londra (POPHAM 1971, I, p. 221 n. 768 e II, tav. 223), oggi al Courtauld Institute. Può essere utile ricordare che nel duomo di Mantova attorno al 1700 pare vi fosse un "un saint Paul du Parmesan" (DE ROGISSART 1743, IV, p. 156; SCHIZZEROTTO 1981, p. 196): un dipinto, se mai realmente esistito, che è andato in seguito perduto. EKSERDJIAN (2002, p. 240) accosta invece la figura sulla destra al *Muzio Scevola* di Mazzola a Chatsworth (inv. 795^{c}; POPHAM 1971, I, p. 221 n. 726).

Il cigno cesellato sullo scudo del soldato a destra potrebbe indiziare una committenza di Paolo Andreasi, tesoriere ducale, poiché il cigno è nel blasone di quella famiglia (S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, pp. 48-49).

ALESSANDRO ALLORI, AMBITO DI

204. *Ritratto di Contessina de' Medici* TAV. LXI

1560 ca.
olio su tavola – cm 87,3x64,1x1 ca.
inv. generale 6871
Cornice, cm 112,4x88,7x4
Iscrizioni: sul retro della tavola "Cassa D – N. 26".
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 108.
Bibliografia: GIANNANTONI 1938; OZZOLA 1949, n. 117; OZZOLA 1953, n. 117; PERINA 1965b, p. 396 nota 115; LEVI PISETZKY 1966, p. 114 fig. 60; GHIRARDI 1985, p. 237; LANGEDIJK 1981-1987, III (1987), p. 1528 n. 23,1 Add.; PAGANI 1987, p. 113; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55.
Restauri documentati: 1954, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1993, laboratorio della Soprintendenza.

Le vicende più antiche del dipinto non sono chiare, ma è probabile che esso abbia fatto serie, dalla fine del Settecento, con i cat. 197, 215, 218 e 219, e che sia di conseguenza uno dei "Cinque quadri in tavola" descritti da Felice Campi nell'inventario del 1810 (App. 8, nn. 8-12); rimando di conseguenza, per la sua storia otto e novecentesca, al cat. 197.
Piuttosto scarsa la bibliografia sull'opera, che nell'inventario del Palazzo del 1937 è riferita alla maniera di Suttermans. L'anno seguente Giannantoni suggerisce invece un rimando ai modi di Anthonis Mor, cronologicamente più pertinente. Ozzola (1949, n. 117; 1953, n. 117) in seguito assegna il dipinto a Jean Bahuet, il quale l'avrebbe copiato dal Bronzino. Il laconico riferimento di Ozzola implica un rimando alla pittura toscana che verrà confermato e chiarito solo molti anni più tardi. Per la Perina (1965b, p. 396 nota 115) il dipinto è tra quelli "riferiti al Bahuet"; invece la Levi Pisetzky (1966, p. 114 fig. 60) nota che il vestito indossato dalla giovane dama è databile attorno al 1540, mentre la Pagani (1987, p. 113) semplicemente menziona il dipinto tra quelli attribuiti a Bahuet.
L'identificazione dell'effigiata è merito della Langedijk (1981-1987, III (1987), p. 1528), la quale si accorge che il nostro dipinto è una versione – a tre quarti e con l'aggiunta del cagnolino – del cinquecentesco *Ritratto di Contessina di Lorenzo il Magnifico* a mezzo busto di Poggio Imperiale (inv. 321), che secondo la stessa studiosa potrebbe essere il prototipo di una serie (Langedijk 1981-1987, I (1981), p. 381), che include un dipinto a palazzo Pitti (inv. 712), ora riferito alla bottega di Alessandro Allori (S. Padovani, in *Galleria Palatina* 2003, p. 30 n. 23), e un'incisione del 1761 di Francesco Allegrini, tratta da un'opera dei marchesi Ridolfi. Ricordo anche un ritratto della stessa donna, ma a mezzobusto, conservato nel Parrish Art Museum di Southampton (NY) (inv. 1896.21). L'effigiata nasce nel 1478 e muore nel 1515, nel 1493 sposa Pietro Ridolfi: non se ne conoscono ritratti contemporanei. Il nostro dipinto infatti, così come le altre testimonianze figurative ricordate, appartiene al pieno Cinquecento: il modello non sembra lontano dalla ritrattistica di Allori e questo giustifica lo scarto cronologico del vestito con cui la donna è rappresentata: la Levi Pisetzky (1966, p. 114 fig. 60) data questa moda al 1540 ca., ma i baragoni doppi col bordo inferiore centinato e altri elementi ci portano forse verso il 1560 (cfr. Orsi Landini 2005, pp. 98 e 123).
A parte una breve menzione di Sanguineti (in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55) – il quale tuttavia ritiene che il nostro dipinto mostri "suggestioni della ritrattistica di Anton Mor" – non conosco ulteriori citazioni dell'opera. La fattura la dimostra copia non troppo tarda e di discreta qualità, di manifattura fiorentina e collegabile ai modi di Allori.

Fermo Ghisoni, ambito di

205. *Ritratto di giovane principe in armatura* TAV. LXVI
1560 ca.
inv. generale 6937; inv. statale 733
olio su tela – cm 100x72
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale (?).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 212; Ozzola 1953, n. 212.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1998, Francesco Melli.

Il dipinto è identificabile con una certa sicurezza solo nel registro del palazzo Ducale del 1828, al n. 1554: "un Principino vestito alla antica italiana, di ignoto autore, in istato mediocre". Non è impossibile che il dipinto fosse già da tempo nelle collezioni camerali, identificabile in tal caso con uno di "Due detti [quadri] di due Principini con cornice a vernice d'oro" o "Due detti più alti d'altri Principini in piedi con cornice verniciata a oro", presenti nell'inventario del Palazzo del 1775-1781 (App. 2, nn. 853-854); la seconda voce sembra però riferibile ai cat. 243 e 331.
Nel 1948 è inventariato in maniera abbastanza curiosa: "un nano con corazza azzeminata. Tiene nella sinistra il bastone di comando... Sec. XVII". Che non si tratti di un nano, ma di un giovanissimo principe in armatura, è fuori discussione: purtroppo però il volto è in buona

parte perduto e mancano dettagli iconografici risolutivi; non riesco quindi a identificare il fanciullo in posa, principe destinato al governo. Una fotografia fatta eseguire da Ozzola, ma non pubblicata sul catalogo (è conservata nell'archivio fotografico della Soprintendenza di Mantova), mostra il volto reintegrato con un maldestro restauro, eliminato con un più recente intervento. Sulla spalla sinistra è visibile unicamente, inserito come un'agemina sull'armatura, un tondo con una probabile testa di imperatore. Troppo poco per tentare di dare un nome al bambino.

Ozzola (1949, n. 212; 1953, n. 212) ritiene che il "Giovinetto in armatura" sia di scuola mantovana del XVI secolo. Si può restringere alla seconda metà del Cinquecento, sia per la foggia dell'armatura – che potremmo paragonare a quella indossata da Alessandro Farnese nel ritratto di Alonso Sánchez Coello alla Galleria Nazionale di Parma, del 1559 (inv. 1080) – sia per la gamma cromatica ancora manierista. Proprio una cronologia non distante dal 1560 mi sembra la più ragionevole: la morbidezza anatomica della mano palesa la persistenza di stilemi giulieschi.

Schiappa mantovana

206. *Ornamentazione a grottesche e riquadro con Diluvio Universale* TAV. LV
1560-1590
affresco strappato e applicato su tela – cm 119,7x225,3
inv. statale 1976

207. *Ornamentazione a grottesche e riquadro con Uccisione di Abele*
1560-1590
affresco strappato e applicato su tela – cm 119,9x220,3
inv. statale 1977

208. *Ornamentazione a grottesche e riquadro con Sacrificio di Caino e Abele (?)*
1560-1590
affresco strappato e applicato su tela – cm 120,1x225,3
inv. statale 1978

209. *Ornamentazione a grottesche e riquadro con Creazione di Adamo*
1560-1590
affresco strappato e applicato su tela – cm 119,9x312,2
inv. statale 1979

210. *Ornamentazione a grottesche*
1560-1590
affresco strappato e applicato su tela – cm 120x80,4
inv. statale 1980

211. *Ornamentazione a grottesche e riquadro con uomo in preghiera*
1560-1590
affresco strappato e applicato su tela – cm 119,9x242,3
inv. statale 2036

Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960 al 1993); Curtatone, IV Missili (dal 1993).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani.

I sei pannelli provengono da un edificio demolito entro il 1960 nella zona compresa tra vicolo Bellalancia e vicolo Bellancetto. Depositati in palazzo Ducale, gli affreschi sono stati inventariati nel 1973 semplicemente come opere del "sec. XVI" e depositati nel 1993 presso il presidio militare IV Missili a Curtatone.
Ogni pannello presenta una decorazione inquadrata da una cornice architettonica (a eccezione del 1979, che contiene anche parte di un secondo elemento, separato dal primo da una lesena occupata, al centro, da una tazza): un motivo a palmette corre intorno ai quattro lati ed è sovrastato da un architrave. Lo spazio interno alla cornice è tripartito, poiché al centro è una scena figurata fiancheggiata da due specchiature a vivaci grottesche. Nei festoni e negli elementi fitomorfi spiccano alcune figurine, tra cui putti nudi che giocano a pallacorda e cavalieri. Ogni pannello mostra invece al centro una scena di iconografia vetero-testamentaria. Sono riconoscibili la *Creazione di Adamo* (1979), una scena di duplice offerta al Signore (1978, forse il sacrificio di Caino e di Abele: *Gen*., 4, 3-5), *Caino uccide Abele* (1977), il *Diluvio Universale* (1976) e un *Uomo in preghiera* (2036); il 1980 presenta invece solo un frammento della decorazione a grottesche.
Questi modesti affreschi si possono datare alla seconda metà del XVI secolo o meglio tra gli anni Sessanta e Ottanta. Mostrano un gusto post-giuliesco non ancora segnato dalla pittura di Lorenzo Costa o di Viani. Alcune affinità, soprattutto nelle decorazioni a grottesca, mi pare si colgano con gli affreschi del mantovano palazzo Bonatti, di più raffinata esecuzione (Girondi 2004, pp. 44-47).

ARTISTA MANTOVANO

212. *Ritratto del cardinale Francesco Gonzaga* TAV. LXVI
1561-1580 ca.
olio su tela – cm 129x106
inv. statale 736
Provenienza: Mantova, chiesa "dei francescani" (fino al 1798) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798?, ma sicuramente dal 1828).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 262; Ozzola 1953, n. 262.
Restauri documentati: 1998, Francesco Melli.

Non è agevole rintracciare la provenienza di questo dipinto, riconoscibile con certezza solo a partire dall'inventario del palazzo Ducale del 1828 (n. 1542), come ritratto del cardinale Ercole Gonzaga, di cm 130x105. L'inventario rimanda anche a un precedente registro che però non è conservato. Nell'inventario del 1803 sono ricordati "Due quadri di braccia 3 in altezza, e due in larghezza, uno raffigurante un cardinale Servita, e l'altro un ritratto della famiglia Gonzaga dell'ex-Camera", provenienti da una chiesa dei "Francescani" (App. 6, nn. 117-118); non escluderei che il primo dei due dipinti, vista la coincidenza delle misure, sia il nostro.
L'astante è identificato da Ozzola (1949, n. 262; 1953, n. 262) con il cardinale Ercole Gonzaga, del quale ben si conoscono i lineamenti (cfr. cat. 199), difficilmente confrontabili con quelli di questo prelato. Credo infatti che il nostro cardinale sia piuttosto Francesco Gonzaga (1537-1566), figlio di Ferrante e nipote di Ercole. Positivo è il confronto con il ritrattino proveniente dalla straordinaria collezione iconografica dell'arciduca Ferdinando d'Austria, già presso il castello di Ambras e oggi nel Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 5100; Amadei, Marani 1978, pp. 233-234). La forma del volto è sovrapponibile. Il prototipo di entrambi i dipinti, quello mantovano e quello viennese, dovrebbe datarsi tra il 1561, quando Francesco è nominato cardinale diacono, e il 1566, anno della sua morte. Francesco diviene anche vescovo di Mantova sulla fine del 1565 ma il nostro dipinto non lo presenta in attributi vescovili. Un unico originale dev'essere servito da modello per il cat. 212, per la miniatura di Ambras e per una tela, identica alla nostra per impostazione ma di misure minori, che si trova nella collezione di Romano Freddi a San Silvestro di Curtatone e appartiene a una serie di ritratti gonzagheschi, tra cui si riconoscono Luigi, Corrado e Francesco II (cfr. Malacarne 2010, pp. 49, 79 e 127); nella stessa raccolta Freddi è anche un altro quadretto, forse raffigurante Cesare di Guastalla. La serie apparteneva nel primo Settecento a Francesco Antonio Gonzaga, come rivela la presenza, sui dipintini, di scritte analoghe a quelle riferite da

Amadei (1750 [ed. 1954-1957], I, pp. 566-577, II, p. 452) ai dipinti di quella raccolta.
In due disegni del British Museum di Londra il volto del prelato è spigoloso e non identico al nostro. Si tratta in entrambi i casi di progetti per la lastra tombale del cardinale, non realizzata, poiché in San Lorenzo in Lucina a Roma rimane solo una grezza epigrafe in controfacciata. Il primo (inv. 1900-0824-123; cfr. J.T. Martineau, in *Splendours* 1981, p. 210 n. 221) è ritenuto copia da Federico Zuccari e il secondo (inv. 1948-4-10-329) è attribuito a Lorenzo Costa il Giovane (Marinelli 1998d, p. 85).
Di modesta qualità, il nostro dipinto pare databile entro il XVI secolo e non escludo sia stato realizzato attorno al 1570 o poco dopo. Il volto sembra di qualità migliore delle restanti parti, di fattura assai inerte; la veste del prelato, le mani e anche il *set* di posa sono realizzati con una pennellata sciatta e inerte. Difficile stabilire non solo la paternità dell'opera, ma anche quella del prototipo cui si rifà. Principale ritrattista a Mantova negli anni Sessanta è Fermo Ghisoni, ma il cardinal Francesco vive per molti anni anche a Roma, dove si serve, forse, di Lorenzo Costa il Giovane, al quale il nostro ritratto non è tuttavia associabile. Rare sono le attestazioni nei documenti di ritratti del cardinal Francesco: tra esse menziono un perduto dipinto tra i beni del fu Annibale Chieppio, il 29 aprile 1623 (ASMn, RN, 1623, c. 893r).

Fermo Ghisoni
Mantova? 1505 ca. – Mantova 1575

213. *Madonna col Bambino in gloria tra angeli e sante vergini (tra cui Lucia, Orsola, Chiara, Agnese, Scolastica, Caterina da Siena, Caterina d'Alessandria)* TAV. LXVI
1562 ca.
olio su tela – cm 380x234
inv. generale 12668
Cornice originale cinquecentesca nella cappella di Santa Maria in San Benedetto in Polirone.
Provenienza: San Benedetto Po, San Benedetto in Polirone (fino al 1950-1960 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1950-1960 ca. al 2009); San Benedetto Po, San Benedetto in Polirone (dal 2009).
Proprietà: parrocchia di San Benedetto in Polirone (?).

Bibliografia: Intra 1883, p. 169; Intra 1897, p. 146; Matteucci 1902, p. 209 nota 2; Bellodi 1905, p. 264; Luzio 1906, p. 2; Piva 1973; Piva 1975, pp. 65 e 85 nota 64; Piva 1977, p. 44; Piva 1980, pp. 74, 87 nota 184 e 89 nota 205; Berzaghi 1981, p. 309 nota 77; Spinelli 1981, p. 274; Ferrari 1994, p. 116 nota 28; Piva 2001, p. 201 nota 40; Artoni, Bertelli 2008, pp. 49-50.
Restauri documentati: 2006, Arké (Artoni, Marocchi 2009, p. 171 nota 46).

Tutti i dati in mio possesso convergono nell'identificare questo dipinto con una pala dipinta per l'altare dell'oratorio di Santa Maria, nella chiesa abbaziale di San Benedetto in Polirone. La prima menzione del dipinto pare l'elogio di padre Benedetto Fiandrini, che nella *Lettera di un viaggiatore inglese* del 1790 (in Piva 1977, p. 44) ricorda che nella basilica "a mano sinistra esiste un'antichissima capella con volta a sesto acuto, con un quadro all'altare di buon penello", che è probabilmente la nostra tela. Un inventario del 1806 ricorda sull'altare un "quadro rappresentante varie Vergini, e la Madonna delle Grazie, e al di sopra il Padre Eterno" (Piva 1980, p. 89 nota 205). L'"Ispettore degli Scavi e Monumenti" Alessandro Nizzoli scrive da Pegognaga il 7 aprile 1881 che "Il quadro poi all'altare rappresentante l'Assunta con sant'Orsola e le sue undicimila vergini, ammalorato e deturpato da inesperto restauratore, non è un affresco come si era indicato dapprima, ma è sulla tela e ritenuto della scuola di Paolo Veronese" (ASMn, Prefettura, a. 1893, b. 1430). In maniera assai simile il dipinto è menzionato da Intra nel 1883 (p. 169): "il quadro dell'altare, che raffigura la *Madonna*, s. Orsola e le 11 mila Vergini, ora assai ammalorato, si crede di Paolo Veronese".
Nizzoli con una lettera del 6 luglio 1890 afferma di aver interpellato senza successo Filippo Fiscali per un inderogabile intervento di restauro. Sempre Nizzoli, in una relazione del 31 marzo 1897, avverte che il quadro è stato tolto dalla cappella di Sant'Antonio (così era chiamata all'epoca) (ASMn, Prefettura, a. 1904). Infatti Matteucci (1902, p. 209 nota 2) ricorda il dipinto, "in cattivissimo stato, che ora si conserva in un magazzino"; anche nel 1906 Luzio ne denuncia le pessime condizioni.

Dopo di allora, e per oltre mezzo secolo, nessuno lo menziona più e a una data imprecisa, ma forse negli anni Cinquanta, secondo la memoria del restauratore Archinto Araldi (com. or.), è trasportato da Assirto Coffani a Mantova, in palazzo Ducale. Piva ne scrive nel 1975 (pp. 65 e 85 nota 64), affermando proprio che la pala "dovrebbe ora trovarsi nei depositi del palazzo Ducale di Mantova"; essa viene però in seguito data per dispersa e solo nel 2000 è da me nuovamente identificata con l'opera polironiana e segnalata allo stesso Piva (2001, p. 201 nota 40), il quale la cita quindi come esistente, seppure "in stato di totale degrado e illeggibilità", nei depositi del palazzo. La provenienza polironiana dell'opera può essere ulteriormente avvalorata, nonostante manchi un verbale di deposito e non si conoscano la data e le ragioni del suo arrivo a Mantova, dalla perfetta corrispondenza delle misure della splendida cornice lignea della pala, tuttora in sito. Dispersa è invece la lunetta con *Dio Padre* che in origine ornava la cimasa. Recentemente il dipinto è stato restaurato e, per quanto oramai compromesso da un secolo di incuria, reso nuovamente leggibile; nel 2009 è stato depositato in San Benedetto, ricollocato nel 2010 nella cappella di Santa Maria, nella sua cornice.

Al contrario di quanto sempre scritto, la pala non rappresenta, nella parte inferiore, sant'Orsola con le 11.000 vergini. È tuttavia comprensibile la confusione, poiché vi sono dipinte varie sante vergini e martiri, alcune delle quali riconoscibili per i rispettivi attributi: Lucia, Orsola, Chiara, Agnese, Scolastica, Caterina da Siena e Caterina d'Alessandria. La santa al centro della composizione non è purtroppo identificabile, poiché quasi del tutto perduta. La titolare della chiesa sussidiaria, Maria Vergine, è in gloria come "Regina virginum et martyrum", secondo un'iconografia che troviamo in area padana nelle pala del Moretto in San Giorgio in Braida a Verona e in quella attribuita a Biagio Pupini in San Giacomo Maggiore a Bologna (Spinelli 1981, p. 274). Anche un disegno di collezione privata, attribuito al Parmigianino (Ekserdjian 1999, p. 3), presenta analoga teoria di sante, così come, in altro contesto geografico e a date un po' più tarde, la pala di Giovan Battista Fiammeri in San Vitale a Roma.

L'attribuzione a Paolo Veronese è fuorviante. Il dipinto è opera di un allievo di Giulio Romano, ma risulta aggiornato anche su fatti di pittura cremonese della metà del Cinquecento. Il magistero giuliesco è ancora avvertibile – molto evidente – nelle anatomie dei putti in volo e nelle figure della parte inferiore: inconfondibili i profili dalle labbra prominenti. La Madonna e il Bambino palesano invece la conoscenza dell'arte cremonese e sono confrontabili con l'analogo gruppo della pala di Bernardino Campi in Sant'Agata a Cremona; non è forse un caso che il cartone preparatorio di quest'ultima, conservato all'Ambrosiana, sia stato anche erroneamente riferito a Fermo Ghisoni (E. Bianchi, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2006, pp. 311-312 n. 378). Nella nostra pala le cromie sono rese più leggere e iridescenti, rispetto alla pittura giuliesca, e le sigle decorative degli svolazzi dei panni ricordano Lattanzio Gambara. È quindi verosimile che l'autore della pala sia un mantovano, formatosi sui testi di Giulio Romano ma in seguito aggiornatosi sulle presenze forestiere nel Mantovano: in particolare nei cantieri del duomo di Mantova e di San Benedetto Po. Tangenze cremonesi sono anche in uno dei putti ai piedi della Vergine, che compare quasi identico in un ottagono dipinto da Giulio Campi in San Sigismondo a Cremona con *Angeli che portano gli strumenti della Passione*.

L'autore del dipinto è, a mio avviso, Fermo Ghisoni. Ottimi confronti sono possibili col *San Giovanni Evangelista* del duomo (1552) e con opere più tarde quali le ante d'organo di Santa Barbara. Qui troviamo una tavolozza analoga a quella del dipinto in esame, resa più trasparente e parmigianinesca. Ritengo in conclusione che il cat. 213 possa mostrare Fermo Ghisoni agli inizi del settimo decennio, nella fase di decorazione della chiesa polironiana in cui intervengono anche Lattanzio Gambara e Paolo Veronese.

Giulio Rubone (?)
Mantova 1530? – 1590

214. *Stemma frammentario con testa di moro* TAV. LXVIII
1565-1575 ca.
affresco strappato e montato su tela – cm 49,9x48
inv. generale 11511

Provenienza: Mantova, Sant'Antonio (fino al 1871); Mantova, palazzo Accademico (dal 1871 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Portioli 1884b, p. 48; Ozzola 1949, n. 317; Ozzola 1953, n. 317.
Restauri documentati: 1959, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1995-1997, laboratorio della Soprintendenza.

Nel 1871 Attilio Portioli scrive della chiesa di Sant'Antonio in Mantova, in seguito abbattuta per costruirvi il pubblico macello (e in cui è attualmente la biblioteca "Gino Baratta"), che essa è ornata da una serie di stemmi – della cittadinanza e della municipalità – realizzati nel XVI secolo e comunque entro il 1576, anno cui si datava uno strato d'intonaco affrescato e sovrapposto a quello con iconografia araldica (Portioli 1871, p. 21). In previsione dell'abbattimento del tempio il pittore Arturo Gilioli viene incaricato di realizzare una copia di questa decorazione: il disegno a colori, depositato all'epoca nel Museo Patrio, dove è ancora attestato nell'inventario del 1913 (BCMn, cartella B), oggi non è rintracciabile. Contemporaneamente viene dato l'incarico di strappare alcune delle pitture murali che si conservavano in Sant'Antonio, tra cui anche un frammento degli stemmi (Portioli 1884b, p. 48). Così viene staccata "una testa di moro che faceva parte di uno degli stemmi gentilizi sopra citati" (ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1871-1872). Il nostro affresco è sicuramente identificabile con quello asportato da Sant'Antonio, come implicitamente conferma il catalogo di Ozzola (1949, n. 317; 1953, n. 317), che lo dice "parte inferiore di uno stemma", di una famiglia purtroppo non precisabile: tra quelle mantovane che hanno una testa di moro nel loro blasone ricordo almeno i Beffa Negrini e i Mori. Ozzola ritiene tuttavia che l'opera sia databile al XV secolo, mentre io suggerisco una datazione oltre la metà del XVI secolo. In particolare, riscontro in questa testa una maniera che si usa a Mantova dopo la morte di Giulio Romano e fino all'affermarsi del gusto di Lorenzo Costa il Giovane. È possibile avanzare anche un riferimento più preciso, ai modi di Giulio Rubone (sul quale: L'Occaso 2010b, pp. 35-36, con bibliografia anteriore), per analogia con sue opere degli anni Sessanta (come il ciclo, datato 1564, nel palazzo Guerrieri Gonzaga: cfr. Tellini Perina 2005, p. 98), seppure il livello della nostra pittura appaia piuttosto popolaresco. Se, come credo, l'affresco spetta a Rubone, esso va allora inserito in un nutrito catalogo di murali spettanti all'artista, o a lui riferibili, come le *Storie di san Lorenzo* nella cappella Bertazzolo del santuario delle Grazie. Si ritiene, basandosi sul necrologio del 23 luglio 1590, che Giulio sia nato nel 1530 circa, poiché in quel documento è detto sessantenne. Ma l'*emancipatio* dalla paterna podestà datata 1562, fa sospettare che egli sia nato non prima del 1537 (ASMn, AN, not. G.F. Ottoni, b. 6529 bis, 7 aprile 1562). Il 24 novembre 1577 Rubone si impegna a dipingere, o meglio a completare, la loggia del palazzo di Alfonso Gonzaga a Castelgoffredo, principiata dal defunto Alessandro da Casalmaggiore (ASMn, AN, not. A. Persia, b. 6940 bis), con il quale Rubone aveva già lavorato in San Francesco a Mantova.

François Clouet (?)
Tours? 1510/1520 – Parigi 1572

215. *Ritratto di dama (Margherita di Francia?)* TAV. LX
1570-1572 ca.
olio su tavola – cm 87,5x67,3x1 ca.
inv. generale 6866
Cornice, cm 112,2x91,5x4
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 110.
Bibliografia: Giannantoni 1929, p. 59; Cottafavi 1934, p. 129; Giannantoni 1938; Ozzola 1946, p. 14 n. 58; Ozzola 1946b, p. 185; Ozzola 1949, n. 114; Ozzola 1949b, p. 80; Ozzola 1953, n. 114; Van Luttervelt 1959, pp. 197-201; Mattioli, 1977b, p. 73 n. F.1; U. Bazzotti, in *Palazzo Ducale* 1987, p. 2; Perina 1992, p. 11; Tellini Perina 1995, p. 94; Tamassia 1996, p. 85; Coppens 1999, p. 239; *Re-*

pertory 2001-2002, II (2002), p. 98 n. 553; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55; S. Meloni Trkulja, in *Semenzato* 2007, p. 44; Woodall 2007, pp. 391-392.
Esposizioni: Mantova 1977, n. F.1.
Restauri documentati: 1954, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1987, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto ha vicende simili a quelle dei cat. 197, 204, 218 e 219; sembra difatti provenire dalla chiesa di Sant'Orsola assieme a essi. Presto giunto nel palazzo Accademico, il dipinto vi rimane anche dopo il 1862, anno in cui diventa di proprietà comunale; è depositato entro il 1923 in palazzo Ducale.
I cinque ritratti sono segnalati da Giannantoni (1929, p. 59) come "attribuiti al Sustermans" e "interessanti per l'abbigliamento femminile"; la nostra tavola è infatti inventariata negli anni Trenta come "Maniera di Sustermans". Ozzola (1946b, p. 185) l'attribuisce dapprima ad Anthonis Mor, ma in seguito (1949, n. 114; 1953, n. 114) a François Clouet. Van Luttervelt (1959, pp. 197-201) pensa che il dipinto, facente serie con altri tre (cat. 197, 218 e 219), sia copia da un originale di Anthonis Mor, forse raffigurante una delle dame la cui venustà era celebrata al punto da figurare in una raccolta di "bellezze" del tempo. Inoltre, ritiene (p. 201) che "de in het root geklede dame kan men ook aan een Engelse denken, die wellicht uitgeschilderd wer toen Moro in 1554 het Kanaal overstak om voor zijn meester koningin Maria te portretteren". Questa proposta non è presa in considerazione dagli studi successivi: la Mattioli (1977b, p. 73 n. F.1) contesta l'attribuzione di Ozzola al pittore francese e assegna la "splendida tavola", in legno di rovere, a un ignoto pittore fiammingo dell'ultimo quarto del XVI.
Bazzotti (in *Palazzo Ducale* 1987, p. 2) presenta il dipinto, dopo un intervento di restauro, con nuove e importanti argomentazioni: ravvisa una forte somiglianza fisionomica della giovane con Margherita Gonzaga, sorella di Vincenzo I e moglie nel 1579 del duca di Ferrara Alfonso II d'Este, e sposta di conseguenza la datazione del dipinto alla fine degli anni Settanta, ipotizzando anche che l'opera spetti a Jean Bahuet, che all'epoca presta servizio come ritrattista dei Gonzaga. Bazzotti sottolinea ancora una volta l'alta qualità della tavola e correttamente la giudica di diversa mano rispetto agli altri tre dipinti facenti parte dello stesso "gruppo". Le sue proposte – formulate per altro su una sede quasi irreperibile – sono ignorate negli studi extra-locali (Coppens 1999, p. 236; *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 98 n. 553; Woodall 2007, pp. 391-392); sono invece accolte dalla Tellini Perina (1995b, p. 94) e ampliate recentemente dalla Meloni Trkulja (in *Semenzato* 2007, p. 44): secondo quest'ultima studiosa, il nostro è proprio un bellissimo ritratto "matrimoniale" di presentazione a un futuro sposo. La dama porta "un vestito invernale "alla tedesca" di colore allegro perché è giovane: ha quattordici anni. Le caratteristiche maniche a palloncino sono foderate di pelliccia forse d'ermellino: è figlia di un regnante e va a sposare un regnante. L'acconciatura è sobria e i gioielli pochi, ma gli orecchini con un pellicano parlano della più preziosa reliquia mantovana, il Preziosissimo Sangue di Cristo. Le numerose perle che trapuntano le sottomaniche alludono al suo nome; il cane è ben nota allusione alla fedeltà, in particolare alla fedeltà coniugale". Due catene d'oro, al collo, sono appena visibili: forse un pentimento; alla mano destra la donna porta tre anelli, due dei quali all'anulare.
La Meloni Trkulja non si sofferma sull'attribuzione a Bahuet, un pittore attivo dal maggio 1579 al 1597 per i Gonzaga, ma del quale non si conoscono opere certe. Va notato che il nostro dipinto pare di qualità molto più alta dei ritratti di Vincenzo I e di Margherita presentati dalla Tellini Perina (1995b) come opere di Bahuet e del *Ritratto di Vincenzo I Gonzaga* in collezione privata, sempre come Bahuet (Pisani 1999).
La ritrattistica di Margherita Gonzaga d'Este è di notevole interesse. Una prima rassegna (in L'Occaso 2006b, pp. 92-93), puntualizzata dalla Meloni Trkulja (in *Semenzato* 2007, pp. 42-46), va arricchita di numerose novità. Provo qui di seguito a darne un elenco cronologico.
La miniatura già a Locko Park, datata 1571 e riferita a Vermeyen, passata in asta (Sotheby's, Londra, 6 dicembre 1995, lotto 29), sembra aprire la serie. A due ritratti del 1574 – per i quali cfr. cat. 240 – dovrebbe seguire il dipinto in esame, che sarebbe appena antecedente le nozze, secondo la proposta di Bazzotti. In occasione delle nozze con Alfonso II d'Este (1579) penso sia stata dipinta una bella tela a figura intera, oggi nelle collezioni del Castello Sforzesco di Milano (inv. 421; cfr. S.A. Colombo, in *Museo d'Arte Antica* 1999, pp. 312-314 n. 705), in cui la donna è sicuramente Margherita e il pittore è, a mio avviso, il Bastianino. Di questa tela esiste una variante di tre quarti (risagomata) nel Museo di palazzo Reale di Genova (inv. 710; Leoncini 2008, p. 132 n. 40; Leoncini 2009, p. 14; ma già in: L'Occaso 2009g). Un'ulteriore copia del primo Seicento si trova in una collezione privata milanese ma proviene dai Cavriani di Mantova.
Del 1581 sarebbe la miniatura dello Schloß Ambras,

ora a Vienna (Kunsthistorisches Museum, inv. GG 5095), che la Pagani (1987, p. 111) assegna all'enigmatico Bahuet (e che già Lazzari 1913, p. 260 nota 2, riteneva copia da un'opera di Bahuet).
Un ritratto di Margherita a figura intera, provvisto di scritta identificativa e databile agli anni Ottanta, già presso O. Klein a New York e attribuito a Camillo Filippi dalla Bentini (cfr. Bologna, Fototeca Zeri, n. 41894), è recentemente passato sul mercato antiquario (Sotheby's, New York, 28 gennaio 2005, lotto 514) per giungere nella collezione di Romano Freddi a San Silvestro di Curtatone. Il dipinto in collezione privata milanese, riferito a Bahuet e datato correttamente 1585-1590 dalla Tellini Perina (1995b, pp. 94-96), dev'essere successivo; poco più tardo è un altro quadro anch'esso attribuito al fiammingo e anch'esso in collezione privata (Tellini Perina 1995b, p. 96).
Verso il 1593 si daterebbe il piatto dipinto ancora attribuito a Bahuet e conservato a Ferrara, nel Museo di Schifanoia, ma proveniente dal Conservatorio della Provvidenza di Ferrara (L. Lodi, in *Museo Civico* 1985, pp. 115-117 n. 40; Martinelli Braglia 2000, p. 150). Il ritratto del 1593 di Lisbona (Museu Nacional de Arte Antiga), opera di Jacopo Ligozzi, proviene probabilmente dalla collezione Curtoni (cfr. L'Occaso 2006b, p. 93) e costituisce una significativa tappa nella ricca ritrattistica di Margherita, la quale nel 1597 rimane vedova e poco dopo torna a Mantova. Qui posa a cavallo tra 1598 e 1599 per Domenico Tintoretto. La proposta della Morselli (2002b, p. 83) di identificare in un quadro di Domenico nell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (inv. P24e2) l'effigie di Margherita, non trova il consenso della Meloni Trkulja (in *Semenzato* 2007, p. 44) e neppure il mio. Al 1600-1601 è datato il dipinto attribuito a Rubens, recentemente passato sul mercato antiquario e ampiamente discusso dalla Meloni Trkulja (in *Semenzato* 2007, pp. 42-46; Semenzato, Venezia, 27 novembre 2007, lotto 12). Di questo quadro esiste una copia in miniatura, riferita a Frans Pourbus il Giovane, nella Galleria degli Uffizi (inv. 1890 n. 9096).
Del 1603-1604 è il ritratto di Rubens già a Zurigo in collezione Bruppacher. Una sua replica sarebbe abbozzata dal fiammingo sotto il *Martirio di Sant'Orsola* di palazzo Ducale (cat. 294). Un'altra versione, che porta un'assurda attribuzione a Tiziano (proposta da Pallucchini e recentemente ribadita da Malacarne 2010, p. 144), nota a Müller Hofstede (1965, p. 153 nota 156), è riemersa recentemente sul mercato (Sotheby's, New York, 28 gennaio 2005, lotto 572) ed è ora nella collezione di Romano Freddi a San Silvestro di Curtatone. È un dipinto di alta qualità, forse successivo al quadro di Rubens.
Un ritratto che si conserva a Madrid (Museo del Prado, inv. 2405), sotto errata identificazione (*Museo del Prado* 1990, p. 629 n. 2394, come Eleonora de' Medici), potrebbe datarsi al 1610 ca. e pare della stessa mano del bel *Ritratto di giovane in nero* recentemente messo in asta con una poco credibile attribuzione allo Scarsellino (Semenzato, Venezia, 12 giugno 2005, lotto 45).
Il ritratto del Museo di Castelvecchio (inv. 5278-1B629; Trecca 1912, p. 155 n. 629) potrebbe datarsi al 1610-1612 ca.; la corrente attribuzione a Lucrina Fetti non è sostenuta dall'analisi stilistica. Copia del dipinto è forse in una brutta tela della collezione Unicredit di Mantova (cfr. Malacarne 2004-2008, IV (2007), p. 264). Qui Margherita è appesantita dall'età e in abiti monastici, come anche nel tardo (1614-1618) dipinto del Museo di palazzo Ducale (cat. 328), che si può ben confrontare col coevo (1615 ca.) disegno di Ottavio Leoni, presso l'Ashmolean Museum di Oxford (inv. P.II.883). Infine, vi è il ritratto di Margherita sul letto di morte, databile pertanto al 1618 e conservato anch'esso in palazzo Ducale (cat. 348).
Due miniature su latta sono identificate come ritratti di Madama di Ferrara, mi pare a ragione, nelle collezioni civiche padovane (inv. 1267 e 1375; F. Bottacin, in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997, p. 526 n. 800) e ravviso le sue fattezze in altre due miniature della Pinacoteca Civica di Ascoli (cfr. Ferriani 1994, p. 57 nn. 86a-86b): in una è rappresentata con la corona del ritratto nuziale milanese e nell'altra col velo monacale.
Per concludere, in questa lunga carrellata di opere non saprei dove inserire il cat. 215. L'identificazione della donna dell'inv. 6866 con la Gonzaga va, a mio avviso, scartata: se realmente il dipinto fosse databile al 1579, dovremmo trovare identità fisionomica col ritratto nuziale del Castello Sforzesco. Margherita ha lì un volto morbido e tondeggiante, naso corto, labbra strette e occhi azzurri, mentre la nostra dama li ha marroni e mostra lineamenti più allungati.
Credo invece che la donna raffigurata possa essere Margherita di Francia, sorella di Enrico III; nata nel 1553 e andata in moglie nel 1572 a Enrico di Navarra, potrebbe essere effigiata proprio attorno al 1570-1572. Mi sembra interessante il confronto con il disegno di François Clouet al Musée Condé di Chantilly, che la rappresenta bambina, e con il volto della donna, più matura, negli *Arazzi Valois* degli Uffizi (Yates 1959, p. 6). La profusione di perle (in latino *margaritae*) non osta questa identificazione. Converrà abbandonare l'attribuzione a Bauhet per rivolgersi piuttosto verso la migliore produzione nord-europea: l'alta qualità del dipinto e il suo morbido *ductus* pittorico suggeriscono il nome di François Clouet, per confronto con il *Carlo IX* di Vienna (Kunsthistorisches Museum, inv. GG 5638).

ORAZIO SAMACCHINI
Bologna 1532 – 1577

216. *San Giovannino in gloria e i santi Caterina d'Alessandria e Silverio papa* TAV. LXVII
1570-1575 ca.
olio su tela – cm 114,6x96
inv. generale 12218
Iscrizioni: sul risvolto della veste del papa "S. SILVERIUS PAPA".
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: D'ARCO 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 31 e 245 n. 13; MATTEUCCI 1902, p. 373 nota 1 (?); OZZOLA 1949, n. 228; OZZOLA 1953, n. 228; BAZZOTTI 1988, pp. 77-78; U. Bazzotti, in *Palazzo Ducale* 1988, pp. 1-2; TAMASSIA 1996, p. 60; L'OCCASO 2002, p. 56; RODELLA 2002, p. 31.
Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte); 1988, Coffani Restauri.

Incerta è l'originaria ubicazione dell'opera, descritta per la prima volta in Sant'Orsola da Giovanni Bottani nel 1786; questi include tra i dipinti destinati al Regio Ginnasio una "Gloria d'angeli, S. Silverio, S. Catterina della ruota ed altri santi, figure quasi tutte intiere" (D'ARCO 1857-1859, II (1859), p. 214 n. 31). Nel 1810 il dipinto è in Accademia Virgiliana e Felice Campi lo dice "proveniente dalle monache di Sant'Orsola, di autore incognito e di buono e delicato colorito, ma scoretto nel disegno" (App. 8, n. 54). Nel 1827 è ancora nel palazzo Accademico (D'ARCO 1857-1859, II (1859), p. 245 n. 13), dove rimane per tutto il secolo, pur diventando, nel 1862, di proprietà municipale; nel 1922 è infine depositato in palazzo Ducale (TAMASSIA 1996, p. 60).
Ignorato dagli studi – dubbia è la pertinenza di una "*Santa Caterina e Santi*" citata da MATTEUCCI (1902, p. 373 nota 1) –, il dipinto è segnalato da OZZOLA (1949, n. 228; 1953, n. 228) come opera di scuola parmigiana del XVI secolo; lo studioso identifica il santo in abiti pontificali con Silvestro, leggendo male la scritta sulla veste. Solo in anni piuttosto recenti BAZZOTTI (1988, pp. 77-78) propone un'attribuzione a favore del bolognese Orazio Samacchini, che può essere sicuramente accolta; le sigle formali della scuola bolognese sono ben evidenti nel dipinto: monumentalità di ascendenza michelangiolesca nelle figure, colore trasparente, luminoso e cangiante. Bazzotti inoltre precisa la lettura iconografica dell'opera, leggendo esattamente "S. SILVERIUS PAPA", e supponendo che gli "angeli" che sostengono san Giovannino sulle nuvole siano in verità delle Virtù, tra cui Fede, Giustizia, Autorità, Fortezza e Sapienza (BAZZOTTI 1988, p. 79 nota 12). Filippo Trevisani (com. or.) mi fa notare che santa Caterina indossa una veste assai simile a quella della santa Cecilia nella celebre pala bolognese di Raffaello, testo fondamentale per l'arte felsinea del XVI secolo.
Se effettivamente la tela provenisse dal monastero di Sant'Orsola, fondato nel 1608, il dipinto dovrebbe esservi giunto attraverso un legato o una donazione. Non possiamo escludere che faccia parte di un gruppo di opere emiliane che in quel monastero vengono raccolte dalla fondatrice Margherita Gonzaga d'Este, anche se difficilmente il dipinto può essere stato eseguito espressamente per questa, poiché Samacchini muore quando la Gonzaga è appena quattordicenne e non è ancora moglie di Alfonso II d'Este.
La nostra tela va datata alla metà degli anni Settanta, in quanto stilisticamente avvicinabile agli affreschi in Sant'Abbondio a Cremona, come già BAZZOTTI (1988, p. 78) suggerisce.
Altre tracce di un contatto del pittore bolognese con Mantova sono il *Cristo risorto* già nelle collezioni Gonzaga (LUZIO 1913, p. 169), recentemente passato sul mercato antiquario (Christie's, New York, 30 settembre 2005, lotto 22), al quale si collega un disegno esposto alcuni anni fa con attribuzione al Clemente (cfr. E. Negro, in *Cento disegni* 1998, p. 36 n. 11); "mantovana" è la *Venere con Cupido* conservata in palazzo d'Arco (S. Béguin, in *Florilegio d'arte* 1999, p. 20; TORMEN 2009, pp. 430-431 nota 431), di cui esiste una modesta copia presso l'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 217), mentre un'altra versione è stata posta in vendita con un riferimento alla scuola fiorentina (Prato, Farsetti, 19 aprile 2008, lotto 685).

Lorenzo Costa il Giovane, attr. a
Mantova 1535 – 1583

217. *Martirio di san Sebastiano* TAV. LXVIII
1570-1575 ca.
olio su tela – cm 429x267
inv. generale 11465
Provenienza: Mantova, San Sebastiano (fino al 1853); Mantova, palazzo Accademico (dal 1853 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922 al 1991) (ASoMn, prot. 6873/IV/XIII del 1991); Mantova, San Sebastiano (dal 1991).
Proprietà: statale (?).

Bibliografia: de Brosses 1739 [1991], p. 226; Bartoli 1771-1799 [ed. 1985], p. 73; Antoldi 1816, pp. 34-35; Susani 1818, p. 74; Antoldi 1821, pp. 69-70; Soresina 1829, p. 75; Susani 1830, pp. 79-80; Valery 1831, p. 252; Coddè 1837, pp. 54 e 56; *Guida numerica* 1858, pp. 176-177; Fabi 1860, p. 401; *Guida di Mantova* 1866, p. 94; Intra 1883, pp. 47 e 99; Intra 1896, p. 101; Matteucci 1902, pp. 170 nota 3 e 171; Intra 1903, p. 59; Intra 1916, pp. 68 e 129; Restori 1919, pp. 106 e 163; Restori 1925, p. 20; Gozzi 1976, p. 59; Calzona 1979, pp. 165 e 213; I. Marelli, in *Leon Battista Alberti* 1994, pp. 538-539; Tellini Perina 1998, p. 127; Negro, Roio 2001, p. 152; Intra 1880 [ed. 2003], p. 220 nota 88; Ferlisi 2006, p. 72; L'Occaso 2008c, p. 180; L'Occaso 2008f, p. 79 nota 104.
Restauri documentati: 1853-1854, Giuseppe Razzetti (rifodero e fissaggio del colore: ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1830-1853); 1958, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1957/1958, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1996 (prima del), Gianfranco Mingardi.

Il dipinto viene notato per la prima volta in San Sebastiano – nel 1739 – da Charles de Brosses (1739 [1991], p. 226) nel corso del suo passaggio mantovano; purtroppo la citazione è estremamente laconica: "À Saint-Sébastien, la figure du maître de la maison, assez bonne". Verso la fine del secolo Bartoli (1771-1799 [ed. 1985], p. 73) segnala il dipinto per il quale suggerisce una paternità di "Lorenzo e fratelli Costa", accostandolo alla allora prospiciente *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, il telone spostato nel 1784 sulla controfacciata di San Barnaba. Antoldi (1816, pp. 34-35) esprime un giudizio anche qualitativo: "Il quadro dell'altare di mezzo, in cui sta effigiato al vivo il martirio di S. Sebastiano, è una delle opere più felici del già lodato Lorenzo Costa". Da allora il quadro viene descritto praticamente in tutte le guide della città, fino alla metà dell'Ottocento; Coddè (1837, pp. 54 e 56) lo cita sia con un'attribuzione a Lorenzo Costa, che con un riferimento più generico ai "fratelli Costa". Nella sua collocazione originale il dipinto è descritto in un inventario del 1783, ed era accompagnato da altri quadretti laterali (Calzona 1979, p. 213).
Una lettera di Antonio Ruggeri a Carlo d'Arco, del 17 dicembre 1825 (ASMn, DPA, b. 207), riporta la "voce che Belluti eseguirà il ristauro del grande e bellissimo quadro". Non sappiamo tuttavia se l'intervento sia stato realizzato, tanto che nel 1840 una nuova proposta di restauro interessa la tela (Calzona 1979, p. 213), sottoposta quindi a un intervento del pittore Giuseppe Razzetti nel 1853: in quell'occasione l'opera è ricoverata nel palazzo Accademico (ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1830-1853). Nel progetto di restauro presentato alla Commissione di Tutela, Razzetti afferma che il dipinto è dei "fratelli Costa" e probabilmente di Ippolito (Gozzi 1976, p. 59; I. Marelli, in *Leon Battista Alberti* 1994, p. 539; L'Occaso 2008c, p. 180).
Dalla seconda metà dell'Ottocento, e precisamente a partire da Intra (1883), la pala è talvolta attribuita a Lorenzo Costa "il Vecchio" e viene invece, tanto negli studi su Lorenzo il Giovane quanto sulla chiesa di San Sebastiano, ritenuta dispersa, sino all'intervento della Marelli del 1994. La studiosa attribuisce l'opera a Lorenzo Costa "il Giovane" e ritiene che l'arciere in piedi derivi dal telone del 1522 di Lorenzo "il Vecchio" a Praga (Národní Galerie, inv. O 8274): l'*Investitura di Federico II Gonzaga a gonfaloniere della Chiesa*. Come opera assai ammalorata di Lorenzo il Giovane la pala è ricordata anche dalla Tellini Perina (1998, p. 127), mentre Negro e Roio (2001, p. 152) la elencano tra le opere perdute di Costa "il Vecchio".
Il 12 gennaio 1576 il visitatore apostolico Angelo Peruzzi (ASDMn, Visite pastorali, 1575-1576, c. 359v) segnala che nella chiesa di San Sebastiano "omnia altaria" sono "in bono et laudabili statu" e "munita omnibus requisitis", il che potrebbe essere considerato, con molta cautela, un termine *ante quem* per l'esecuzione della nostra tela.
Al dipinto si collega un disegno conservato al Département des Arts graphiques del Louvre (inv. 11533; tav. CCVII, fig. 9), già schedato come opera di anonimo italiano del XVI secolo ma recentemente riconosciuto in relazione alla tela in oggetto (L'Occaso 2008f, p. 79 nota 104). Tra il disegno e la tela vi sono minime differenze compositive, nella posizione della quinta arborea, nella soluzione di singole figure (il soldato alla destra del portabandiera, l'angelo in alto a destra).

Maggiori sono le differenze sul piano stilistico: il disegno, su carta preparata bruna, ha forti lumeggiature a biacca e un tratto fluido e vibrante che non trovano immediato riscontro nella pala d'altare, la quale sembra la traduzione in termini "costeschi" di un disegno che costesco non è e che presenta invece maggiori affinità con la grafica veneta.
D'altra parte, lo stato di conservazione della tela è talmente modesto da rendere assai ardua una attribuzione perentoria.

Anthonis Mor, copia da (?)

218. *Ritratto di dama con catena d'oro in mano (Mary Stuart?)* TAV. LXI
1570-1580 ca.
olio su tavola – cm 87,2x65,8x1 ca.
inv. generale 6867
Cornice, cm 112,3x89,8x4
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 105.
Bibliografia: Giannantoni 1938; Ozzola 1946, p. 14 n. 61; Ozzola 1949, n. 116; Ozzola 1953, n. 116; Van Luttervelt 1959, pp. 197-201; Müller Hofstede 1965, p. 148 nota 110; Perina 1965b, p. 396 nota 115; Ghirardi 1985, p. 237; Pagani 1987, p. 113; Perina 1992, p. 11; Coppens 1999, p. 239; Pisani 1999, p. 10; *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 99 n. 556; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55; Woodall 2007, pp. 391-392.
Restauri documentati: 1954, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 2010, Laboratorio della Soprintendenza.

Vi sono almeno cinque dipinti, questo incluso, che hanno storia simile (cat. 197, 204, 215 e 219). Non possiamo escludere che fossero tutti assieme nel monastero di Sant'Orsola sin dai tempi di Margherita Gonzaga d'Este. Giovanni Bottani nel 1786 sceglie, tra i quadri trasportabili da Sant'Orsola al Regio Ginnasio, "Tre ritratti di donne; mezze figure", di cui tuttavia non specifica né supporto né dimensioni (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 213 nn. 17-19). Una copia relativamente più precisa dell'elenco di Bottani (ASMn, DU, II serie, b. 60, 12 aprile 1787; App. 4, nn. 17-19) afferma che essi sono un "Ritratto in busto, mezza figura; Ritratto in busto, alquanto più grande dell'anzidetto; Ritratto quasi di mezza figura: sono ritratti di donna, tutti tre d'un sol pennello", chiarendo che, almeno quanto a formato, i tre ritratti non sono affatto identici. Trasferiti in Accademia Virgiliana, sono qui descritti da Felice Campi nell'inventario del 1810 assieme ad altri due quadri, poiché mi paiono ravvisabili nei "Cinque quadri in tavola rappresentanti ritratti molto guasti, alti braccia 2 e larghi braccia 1 pollici 6, di maniera dura e di poco merito" (App. 8, nn. 8-12); nel seguente inventario del 1827 troviamo nuovamente isolati (App. 9, n. 42) "Tre mezzani sopra tavole con ritratti di principesse a mezze figure". Passati in proprietà al Comune di Mantova nel 1862, i tre dipinti vengono depositati in palazzo Ducale entro il 1923. È quindi molto difficile stabilire quanti pezzi costituissero in origine la serie di ritratti muliebri su tavola; l'analisi iconografica può tuttavia aiutare e stabilire un legame quasi certo tra questo e i cat. 197, 215 e 219.
Frizzoni sembra il primo ad accorgersi dei dipinti e della loro qualità, annotando: "Nel ripostiglio quattro ritratti, mezze figure dipinte sulla tavola rappresentanti quattro principesse della famiglia Gonzaga da aggiudicarsi con probabilità a Francesco Pourbus. Ben conservato l'uno, gli altri più o meno danneggiati dal tempo" (ms. Frizzoni 1874-1876, c. 8r). Egli ritiene quindi che la serie sia costituita da quattro elementi, e dei quattro dipinti si continua a discutere in maniera solidale per tutto il Novecento. Nel 1937 il cat. 218 è inventariato come "Maniera del Susterman", come ritratto di ignota vestita con "Colletto alla Maria Stuarda in pizzo bianco". Il quadro in esame è rapidamente menzionato da Giannantoni (1938) come opera riferibile ad Anthonis Mor, nome al quale lo collega anche Ozzola nel 1946 (p. 14 n. 61); ma in seguito lo stesso studioso (Ozzola 1949, n. 116; Ozzola 1953, n. 116) propende per un'attribuzione a Jean Bahuet, pittore fiammingo e ritrattista dei Gonzaga negli anni Ottanta e Novanta del XVI secolo.
Nel 1959 Van Luttervelt si accorge che uno di questi

dipinti rappresenta Anne van Buren (cat. 197) e che è probabilmente copiato da un modello di Anthonis Mor; ritiene quindi che si tratti di una serie complessiva di quattro pezzi derivanti da originali perduti dello stesso maestro e rappresentanti dame dell'alta nobiltà olandese della metà del Cinquecento. Gli altri tre – compreso quello in esame – rappresenterebbero donne non meglio identificabili e nubili, poiché rivolte verso la destra dell'osservatore, contrariamente alla consuetudine di collocare, nei ritratti di coppia, la donna a destra con lo sguardo rivolto a sinistra. La raccolta di ritratti di belle donne, maritate o meno, era comune nel tardo XVI secolo e fu anche inseguita con passione da Vincenzo I Gonzaga; Van Luttervelt ritiene quindi che i quattro dipinti possano essergli appartenuti e possano essere giunti dopo la sua morte nel monastero di Sant'Orsola, ove viveva la sorella.
In seguito Müller Hofstede (1965, p. 148 nota 110), facendo riferimento alle osservazioni di Ozzola del 1946, ritiene che questo e altri due ritratti (cat. 197 e 215) non siano accostabili a Mor e vadano piuttosto considerati copie di ritratti francesi di dame del tempo di Clouet. Il lavoro di Van Luttervelt è ignorato negli studi italiani, ma un accostamento ad Anthonis Mor è recentemente suggerito anche da Sanguineti (in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55). Il modello di Mor, se c'è, è qui naturalmente impoverito e banalizzato: è tuttavia probabile che il nostro dipinto sia di fattura nordica e si possa datare, con una certa approssimazione, al 1560-1580; il supporto, legno di rovere, conferma questa direzione investigativa. Anche i dettagli dell'abbigliamento portano a una cronologia non troppo successiva al 1560: il colletto aperto dal bordo increspato prelude l'imminente moda della lattuga.
Quanto alla donna ritratta, Van Luttervelt nota che la stessa compare anche in un dipinto su tavola proveniente dalla collezione di Luis de Navas (Madrid) ed esposto presso Sedelmeyer a Parigi, all'alba del XX secolo (*Illustrated Catalogue* 1900, p. 29 n. 22; *Catalogue des tableaux* 1907, p. 274 n. 240). Il dipinto è recentemente tornato sul mercato antiquario (Sotheby's, Amsterdam, 15 novembre 2005, lotto 106), come opera dello studio di Anthonis Mor: purtroppo l'identità della donna non è svelata neanche da questa seconda versione. Forse la medesima dama, ma appena più giovane, è ritratta in un dipinto presentato a un'asta ancora una volta col riferimento alla maniera di Anthonis Mor (Christie's, South Kensington, 6 luglio 1995, lotto 538). Si può rilevare inoltre che, in contrasto con quanto affermato da Van Luttervelt, la catena d'oro che la donna tiene in mano solitamente allude a vincoli coniugali. La Woodall (1990, p. 654) rileva affinità con l'immagine che appare ai raggi X sotto il *Ritratto di Margherita di Parma* di Mor nel Philadelphia Museum of Art (inv. 428) e ritiene quindi che la tavola mantovana intendesse raffigurare proprio quella donna. In seguito però la studiosa non fa menzione della proposta (cfr. Woodall 2007), sulla quale non ha forse creduto opportuno insistere e che può infatti essere scartata.
Tra le varie ipotesi da me prese in considerazione (Anna von Sachsen, seconda moglie di Guglielmo d'Orange; Maria di Clèves; Cristina di Lorena) nessuna pare particolarmente convincente. Riscontro però una interessante somiglianza con il *Ritratto di Mary Stuart* del presunto Jean Decourt, presso la Bibliothèque nationale di Parigi, che tuttavia mostra una diversa attaccatura dei capelli e un volto lievemente più lungo (Dimier 1925, II, tav. 34).

Anthonis Mor, copia da (?)

219. *Ritratto di dama con fiore in mano (Louise de Lorraine?)* TAV. LXI
1570-1580 ca.
olio su tavola – cm 87,3x67x1 ca.
inv. generale 6870
Cornice, cm 112x91x4
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 104.
Bibliografia: Giannantoni 1938; Lazzari 1938; Ozzola 1946, p. 14 n. 60; Ozzola 1949, n. 115; Ozzola 1953, n. 115; Van Luttervelt 1959, pp. 197-201; Perina 1965b, p. 396 nota 115; Frabetti 1972, p. 24; Varese 1980, p. 29; Ghirardi 1985, pp. 237 e 239 nota 27; U. Bazzotti, in *Palazzo Ducale* 1987, p. 2; Pagani 1987, p. 113; Perina 1992, p. 11; Tellini Perina 1995b, p. 94; E. Lopresti, in *Palaz-*

zina di Marfisa 1996, pp. 210-212; COPPENS 1999, p. 239; PISANI 1999, p. 10; *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 98 n. 554; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55; WOODALL 2007, pp. 391-392; SEBREGONDI 2009, p. 151.
Esposizioni: Ferrara 1938 (ASoMn, Pos. II AG).
Restauri documentati: 1954, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1987, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto, su legno di rovere, ha vicende analoghe ai cat. 197, 204, 215 e 218 e con essi proviene dal monastero di Sant'Orsola. Depositato in palazzo Ducale entro il 1923, il quadro è genericamente inventariato nel 1937 come ritratto muliebre di "maniera del Susterman".
L'anno seguente LAZZARI (1938) cerca di dimostrare che il dipinto ritrae Marfisa d'Este. Erano appena terminati i lavori di restauro nella palazzina di Marfisa a Ferrara ed era emerso un ritratto ad affresco di lei bambina, con un fiore in mano, che Lazzari riteneva rappresentasse la stessa donna del ritratto mantovano. Secondo lui il dipinto mantovano è opera di mano fiamminga (Frans Pourbus o un suo allievo), copia da un prototipo che suppone realizzato da Filippo Paladini nel 1585 per essere inviato a Vincenzo I Gonzaga, che l'avrebbe conservato nella sua celebre galleria di bellezze femminili; in maniera analoga il ritratto è discusso da FRABETTI (1972, p. 24). L'opera inviata nel 1585, per inciso, non poteva essere di Paladini (SEBREGONDI 2009, p. 151).
Il dipinto è prestato nello stesso 1938 in mostra a Ferrara, nella stessa palazzina di Marfisa, ma dopo alcuni mesi la Soprintendenza di Mantova ne sollecita il rientro e viene quindi realizzata una copia dipinta da Mario Capuzzo (del 1938), che tuttora si trova a Ferrara.
GIANNANTONI (1938) crede che in questo, come negli altri quattro ritratti muliebri a mezza figura su tavola, conservati a Mantova, si possa ravvisare "la mano del Moor o di qualche suo seguace" e dubita dell'identificazione con Marfisa proposta da Lazzari. Le teorie di quest'ultimo sono ignorate da OZZOLA, che avanza inizialmente un'attribuzione alla scuola di Mor, per poi suggerire (con un punto di domanda) il nome di Jean Bahuet, nato nel 1552 e ritrattista della corte gonzaghesca dal 1579 al 1597. Come copia da Anthonis Mor il dipinto è anche discusso da VAN LUTTERVELT (1959, pp. 197-201), mentre la PERINA (1965b, p. 396 nota 115) elenca il quadro tra quelli proposti a Bahuet.
Le ragioni di Lazzari sono considerate poco convincenti da VARESE (1980, p. 29), dalla GHIRARDI (1985, pp. 237 e 239 nota 27), da Bazzotti (in *Palazzo Ducale* 1987, p. 2) e dalla Lopresti (in *Palazzina di Marfisa* 1996, pp. 210-212). Non è stata però avanzata alcuna identificazione alternativa, che occorre invece tentare. Tra le varie possibilità prese in considerazione (Jane Dormer, Elisabetta d'Austria, Anna d'Este, Margherita di Parma), credo che Louise de Lorraine, moglie di Enrico III di Francia dal 1575, sia quella che più somiglia alla dama ritratta nella tavola mantovana. Propongo un confronto con il ritratto del presunto Jean Decourt (DIMIER 1925, II, tav. 34), con la miniatura attribuita a Nicholas Hilliard sul *Livre d'Heures* di Francesco I (Parigi, Bibliothèque nationale, Département des Manuscrits, n.a.l., n. 82; BENTLEY-CRANCH 1983, p. 132) e con il volto tessuto sugli *Arazzi Valois* degli Uffizi (inv. 1925 n. 473; YATES 1959, p. 6).
Per Bazzotti (in *Palazzo Ducale* 1987, p. 2) il dipinto è opera di artista nordico; per la PERINA (1992, p. 11; 1995b, p. 94) la proposta a favore di Bahuet è almeno da prendere in considerazione e così anche per la Lopresti (in *Palazzina di Marfisa* 1996, pp. 210-212); il dipinto è altrimenti ricondotto all'ambito di Anthonis Mor (COPPENS 1999, p. 239; *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 98 n. 554; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55; WOODALL 2007, pp. 391-392).

MICHELANGELO ALIPRANDI, ATTR. A
Verona 1527 ca. – prima del 1603

220. *Madonna col Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco* TAV. LXVIII
1570-1600 ca.
affresco strappato e montato su alveolare – cm 137,8x125,1
inv. statale 2004
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Bibliografia: PACCAGNINI 1973, p. [59].
Restauri documentati: 1958-1960, Assirto Coffani; 1997, Marcello Castrichini; 1998, laboratorio della Soprintendenza.

Il piccolo affresco votivo dovrebbe provenire da un non meglio identificato edificio di contrada Bellalancia, assieme a molti altri affreschi inventariati in palazzo Ducale nel 1973. La presenza dei santi Sebastiano e Rocco, facilmente identificabili in virtù dei loro consueti attributi, induce a credere che l'affresco nasca per scongiurare un'epidemia o celebrarne la fine. Credo che a questo dipinto alluda Paccagnini (1973, p. [59]) descrivendo "un affresco del sec. XVI raffigurante la Madonna col Bambino e i SS. Rocco e Sebastiano", strappato da un edificio di via Alberto Mario.
Tanto Giovanni Agosti quanto Renato Berzaghi mi hanno indipendentemente suggerito (com. or.) di cercare l'autore di questo affresco votivo tra i pittori tardomanieristi veronesi "di seconda fila", e Sergio Marinelli ha precisato (com. or.) che l'opera dovrebbe spettare a Michelangelo Aliprandi (su cui: Repetto Contaldo 1968; Repetto Contaldo 1978), del quale è nota un'attività a Sabbioneta; qui Lamo (1584 [1976], p. 99) ricorda infatti la "facciata poi del palazzo Ducale tutta dipinta di chiaro, e scuro da alcuni trofei in fuori finti di bronzo per mano di Michel'Agnolo Veronese" (cfr. Zaist 1774, I, p. 211; cfr. Sartori 2008, p. 73); Ventura (2009, p. 272 nota 10) tuttavia dubita che si tratti di Aliprandi.
Il confronto con il dipinto di Aliprandi di analogo soggetto e conservato alla Pinacoteca Tadini di Lovere è soddisfacente, mentre non lo è quello con la pala in Santi Nazario e Celso a Verona, che mostra una gamma cromatica veronesiana priva di riscontro nel raffazzonato murale mantovano. Vale la pena segnalare che un parente di Michelangelo, il pittore veronese Jacopo Aliprandi, il 28 marzo 1570 ottiene cittadinanza mantovana, dichiarando di dimorare in città da quindici anni (ASMn, AG, Decreti, vol. 48, c. 240v); nello stesso 1570 Jacopo è documentato al lavoro nella villa Capilupi di Suzzara (Capilupi 1966, pp. 45-46).
Non escludo però che l'opera possa spettare a un artefice locale di fine Cinquecento, sotto l'influsso della pittura di Francesco Borgani. A lui rimanda soprattutto il gruppo centrale: la torsione del Bambino non è troppo diversa da quella esibita nella pala qui al cat. 349.

Ippolito Andreasi (?)
Mantova 1548 ca. – 1608

221. *Trasfigurazione (?)* TAV. LXVIII
1580 ca. cornice: TAV. CCI
olio su tela – cm 89,6x140
inv. statale 655
Cornice, dorata e intagliata, cm 102,3x152,4x6,2
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 102.
Bibliografia: Intra 1883, p. 23; Intra 1903, p. 29; Intra 1916, p. 32; Ozzola 1949, n. 74; Ozzola 1953, n. 74; Ragghianti 1962, p. 38; Perina 1965b, pp. 425-426; Perina 1966b, p. 655; Di Giampaolo 1971, p. 50; Paccagnini 1973, p. [40]; Berzaghi 1992, p. 83; Signorini 1997, p. 319 nota 56; Berzaghi 1998c, pp. 130 e 159 nota 28; Berzaghi 2002, pp. 554 e 564 nota 44; Bertelli 2007b, pp. 357-359; Bertelli 2008, pp. 160-161; L'Occaso 2008, p. 216 nota 24; L'Occaso 2008b, pp. 114 nota 45 e 125.
Esposizioni: Mantova 2005b.
Restauri documentati: 1769, Domenico Conti Bazzani (L'Occaso 2008, p. 216 nota 24); 1946, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1994-1997, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto costituisce una delle rarissime tracce rimaste in palazzo Ducale dell'antica committenza gonzaghesca: faceva originariamente parte di un "trittico", assieme a una *Adorazione dei pastori* e una *Resurrezione* conservate a Mantova sino al 1811, destinate allora alla Pinacoteca di Brera e quindi relegate dal 1847 nella parrocchiale di Paderno Dugnano, nella cui sagrestia oggi sono ben nascoste (cfr. p. 21). Le prime notizie riferibili con certezza alla terna sono di poco successive al 1707: i dipinti si trovano nella "capellina da basso della Ser.ma" oppure, secondo un altro documento del 1713, in ambienti al piano terreno di Corte Vecchia (Berzaghi 1998c, p. 159 nota 28). I quadri devono però aver ornato in origine una cappellina realizzata attorno

al 1580 in Corte Vecchia. È certo che le tre tele siano i "Due quadri longhi con sopra l'efigie della Natività e Resuretione di Gesù Cristo con filetto bianco attorno" e "Un altro quadro simile con sopra la Transfiguratione di Nostro Signore" menzionati nell'inventario dei beni del fu Giovan Battista Castelbarco, posti "Nell'appartamento del signore Mastro di Casa, e nella camera superiore verso il gioco del Palone" (L'Occaso 2008b, p. 125). La cappellina di Corte Vecchia è forse identificabile con quella che descrizioni settecentesche definiscono "del Rosario" (L'Occaso 2008b, p. 114), attigua alla sala dello Zodiaco.

Comunemente indicata nella bibliografia come *Ascensione di Cristo*, la tela in esame ne offrirebbe una rappresentazione piuttosto inconsueta e la descrizione del 1714 come "Trasfigurazione" è forse più appropriata. Cristo ascende in cielo circondato da nuvole su cui sono seduti, in forte scorcio, profeti del Vecchio Testamento. Mosè è certamente la figura più a destra, vicino alla quale è Davide, chiaramente identificabile grazie alla cetra (al posto del più comune salterio), mentre a sinistra potrebbe sedere Elia. Rimane però difficile spiegare – e con entrambi i titoli proposti – la presenza di Davide e l'identità delle altre tre figure, forse gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni.

La tela, che in un inventario del 1803 è di "scuola di Giulio Romano" (App. 6, n. 20), viene citata già alla fine dell'Ottocento, senza attribuzione, da Intra (1883, p. 23); il primo a proporre una paternità è Ozzola (1949, n. 74; 1953, n. 74), che si pronuncia a favore di Antonio Maria Viani. Ragghianti (1962, p. 38) sostiene invece che il dipinto è anteriore, ravvisandovi una componente parmense-correggesca che potrebbe semmai puntare verso Girolamo Bedoli; l'indicazione è accolta dalla Perina (1965b, p. 425) che data pertanto l'opera al 1550-1560, confermando l'attribuzione al viadanese e la possibile pertinenza al ciclo benedettino (cat. 192-196). La proposta è presto smentita da Di Giampaolo (1971, p. 50). Berzaghi (1992, p. 83) attribuisce invece il dipinto a Teodoro Ghisi. Egli suppone che la *Ascensione/Trasfigurazione* sia stata dipinta dall'artista mantovano, nel 1580, probabilmente in sostituzione di una tela realizzata dal veronese Sebastiano Vini per la cappellina attigua alla sala dello Zodiaco, allora nota come camera dei Cani. Infatti una minuta di corte del 7 agosto 1580, indirizzata a Ippolito Negroni, si legge circa quel sacello: "che si mettano al suo luogo quelli quadri che vanno in detta capeletta sotto di quello che ha pinto Sebastiano Vini, et ricordatevi che il dissegno è apresso de messer Hippolito Andreasi" (Berzaghi 1985, p. 52; ASMn, AG, b. 2210), e attesta pertanto di chi era a quella data la tela posta in alto, rispetto alle sottostanti *Adorazione* e *Resurrezione*. Non condivido la corrente attribuzione a Lorenzo Costa il Giovane delle due tele di Paderno Dugnano e del disegno preparatorio all'*Adorazione dei pastori* (Milano, Pinacoteca di Brera, inv. dis. 291). Credo vadano diversamente indirizzati a favore di Ippolito Andreasi (R. Berzaghi, in *Osanna* 2005, p. 181; Bertelli 2008, pp. 162-163; L'Occaso 2008f, p. 78 nota 100), in una fase di adeguamento alla poetica di Costa che ritengo preparata dall'*Ascensione* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 1930; L'Occaso 2010b, p. 35). A ogni modo, la nostra *Trasfigurazione* non è riferibile a Vini e dobbiamo quindi ritenere che la sua tela sia stata in effetti sostituita.

Il dipinto mostra analogie con la pittura di Teodoro Ghisi e in particolare nel modo di scorciare le figure che troviamo sulle volte della chiesa abbaziale di Seckau, in Stiria, dove Ghisi lavora alla fine del nono decennio. La nostra tela risulta tuttavia meno elegante, più legata a stilemi giulieschi e meno ricca delle trasparenze di cui abbonda la pittura di Ghisi; queste differenze qualitative si potrebbero forse spiegare con lo stato di conservazione dell'opera, non eccellente. I rimandi a Giulio sono piuttosto evidenti nella figura di sinistra, che evoca il possibile Plutone della volta della sala dei Giganti a palazzo Te. Non mi pare fuori luogo un confronto dei profeti, oltre a quello – piuttosto scontato – con gli scorci giulieschi della sala di Psiche in palazzo Te, con gli Apostoli dipinti da Giulio Campi nella *Pentecoste* di San Sigismondo a Cremona. Desidero quindi presentare l'ipotesi che tutt'e tre le tele della cappellina spettino a un'unica mano, quella dell'Andreasino, il cui nome è peraltro espressamente fatto dai documenti relativi a quell'impresa. Le tre tele sono state temporaneamente riunite in occasione di una mostra, priva di catalogo, nel 2005.

Lorenzo Costa il Giovane
Mantova 1535 – 1583

222-225. *Putti e cani* TAV. LXIX
1580 ca.
inv. statale 657-660
olio su tela – cm 100x828 ca.; cm 100x928 ca.; cm 100x835 ca.; cm 100x933 ca.

226-227. *Putti e cani*
1580 ca.
olio su tela – cm 92,7x273
inv. statale 716/717 (cuciti assieme)

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: Coddè 1837, p. 54; Intra 1880 [ed. 2003], p. 190; D'Annunzio 1907 [ed. 1965], p. 498; Patricolo 1908, pp. 11 e 26; Intra 1916, p. 30; Restori 1919, pp. 57 e 76; Pacchioni 1921, pp. 24 e 30; Giannantoni 1929, pp. 46 e 56; Cottafavi 1933, p. 63; Ozzola 1949, nn. 186-189 e 207; Ozzola 1953, nn. 186-189 e 207; Marani 1960, p. 31; Perina 1965b, p. 386 nota 17; Paccagnini 1973, p. [38]; Gozzi 1976, pp. 55-56; Berzaghi 1985, p. 52; Safarik 1985, p. 49; Berzaghi 1987, pp. 37 e 40; R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 243; Safarik 1990, p. 280; Signorini 1990, p. 117 nota 62; Berzaghi 1992, pp. 33 e 45; A.J. Martin, in *Allgemeines* 1992-2011, 21 (1999), p. 442; Signori 2000, pp. 193-194; Colle 2001, p. 178; Berzaghi 2002, p. 554; L'Occaso 2002, p. 52; Sogliani 2002, p. 49; Berzaghi 2008, pp. 87 e 90 nota 87.
Restauri documentati: entro il 1919 (cfr. Restori 1919, p. 76); 1923 ca., Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili) (ne restaura 18 metri lineari); 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Il fregio viene dipinto per la sala dello Zodiaco nell'appartamento Verde, che Guglielmo Gonzaga fa decorare e allestire alla fine dell'ottavo decennio del XVI secolo. Le circostanze della commissione e dell'esecuzione di questa impresa sono note da tempo: il fregio va originariamente a completare la decorazione pittorica della sala, che si concentra sulla volta, dove Lorenzo Costa il Giovane dipinge nel 1579-1580 un'*Allegoria zodiacale* (in cui si avvertono la presenza di collaboratori e pesanti restauri). Nel novembre 1579 il duca di Mantova richiede a Jacopo Tintoretto "un schizzo di sua invenzione" che "avesse li cani et putini", da adoperare in quel contesto; che il pittore veneziano abbia inviato o meno i disegni richiesti, il fregio viene poi realizzato da Costa. Da quell'ambiente viene tolto nel 1808, subito prima della ristrutturazione in chiave neoclassica dell'ambiente, diretta da Agostino Comerio (cfr. Giannantoni 1929, p. 46; Berzaghi 1987, p. 37).
La prima menzione di queste tele dopo la loro rimozione mi pare occorra nell'inventario del 1814 del palazzo Ducale, in cui leggiamo di "4 Pezzi in tela dipinti che servivano di freggio alla Camera del Zodiaco, in mediocre stato", depositati in un guardaroba; nel successivo inventario del 1828 (n. 1744) i quattro pezzi sono ancora integri e "riputati della scuola di Giulio Romano", mentre Coddè nel 1837 (p. 54) li ascrive a Costa junior e pertanto negli inventari del 1860 e del 1875 sono "giudicati del pittore Costa". Verso la fine del secolo i dipinti sono nella sala dei Capitani (Intra 1880 [ed. 2003], p. 190), mentre nel 1908 sono depositati nella Domus Nova, dove Patricolo (1908, p. 26) li rammenta come opere di Costa e ne ricorda la provenienza dalla sala dello Zodiaco. Entro il 1921 le tele vengono adattate a fregio della sala del Crogiolo nell'appartamento Ducale; ciò implica una serie di tagli e manipolazioni atte a collocare il fregio in un ambiente di dimensioni minori rispetto alla sala dello Zodiaco. Due ritagli "avanzati" da quell'operazione sono stati giuntati in maniera assai goffa. Giannantoni (1929, p. 56) dà notizia della nuova collocazione delle quattro tele e le mette in relazione con la citata richiesta al Tintoretto di disegni (cfr. Luzio 1913, p. 110); il fregio sarebbe pertanto "disegnato dal Tintoretto e dipinto probabilmente dal Costa juniore" (Giannantoni 1929, p. 56). A scanso di equivoci – poiché una certa ambiguità permane anche in alcuni studi più recenti – va detto che non solo l'esecuzione ma anche l'invenzione delle tele spetta *in toto* al mantovano, anche se non se ne conoscono disegni preparatori. L'iconografia del vivace fregio è confrontabile con quella di un ambiente del palazzo Canossa a Verona, con putti, levrieri, girali fitomorfi e "cammei" mitologici a monocromo; questa decorazione, attribuita a Battista Del Moro e datata agli

anni Sessanta (Marinelli 1988, pp. 37-38), potrebbe costituire un precedente per la nostra. Non sembra d'altronde che un preciso modello classico possa essere preso in considerazione (cfr. Toynbee, Ward Perkins 1950); insolito è anche l'inserimento di un orologio nella tela, come, negli stessi anni, nella sala del Collegio del palazzo Ducale di Venezia, decorata da Paolo Veronese e Jacopo Tintoretto.
L'attribuzione a Costa incontra una certa resistenza: Cottafavi (1933, p. 63), Ozzola (1949, nn. 186-189; 1953, nn. 186-189), la Perina (1965b, p. 386 nota 17), Paccagnini (1973, p. [38]) e la Gozzi (1976, pp. 55-56) usano in merito formule dubitative, mentre per Marani (1960, p. 31) il fregio è "di un ignoto pittore della corrente di derivazione giuliesca". È merito di Berzaghi aver accantonato le riserve sull'attribuzione e il nome di Costa è oggi accolto senza incertezze.
L'abilità compositiva e l'inventiva di Costa riescono a evitare qualsiasi monotonia in questa *Caccia*, in cui figure di putti e di cani, avviluppate da rigonfi racemi vegetali, creano un forte senso di movimento accentuato dal continuo utilizzo di diagonali, tipiche dell'artista; un chiaroscuro di ascendenza baroccesca è molto evidente negli incarnati.

Teodoro Ghisi
Mantova 1536 ca. – 1601

228. *Incontro alla porta Aurea* TAV. LXX
1580-1585 ca.
olio su tela – cm 260,5x193,4
inv. statale 781
Provenienza: Mantova, San Francesco (fino al 1798) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Portioli 1879, p. 24; Berzaghi 1988, pp. 4 e 12 nota 15; Berzaghi 1998c, p. 130; M. Tanzi, in *Barocco nella Bassa* 1999, p. 76 (?); L'Occaso 2002, p. 32; G. Rodella, in *Dipinti* 2002, pp. 50-53 n. 5; L'Occaso 2010h, p. 146.
Restauri documentati: 1987, Giuseppe Billoni e Marco Negri; 2001, Francesco Melli.

Credo che l'opera sia menzionata per la prima volta in un inventario del 1803 del palazzo Ducale, con un'indicazione di provenienza da una chiesa dei francescani, che dovrebbe essere proprio San Francesco (App. 6, n. 138); il "quadro in piedi di braccia 5½ in altezza e braccia 4 once 3 in larghezza rappresentante San Giovacchino, e Santa Lisabetta con gloria d'Angeli", che credo sia quello in esame, è indicato però come "Duplicato", ma non vi sono nello stesso inventario altre descrizioni analoghe e non escludo quindi che quella indicazione sia scorretta. Da allora il dipinto è regolarmente descritto negli inventari del palazzo, anche se non si può escludere la confusione con altri dello stesso soggetto anticamente esistenti e in particolare quello di Bernardino Malpizzi (cat. 288).
Portioli (1879, p. 24), il primo studioso a citare il dipinto, sostiene che esso si trovasse originariamente nella chiesa di San Carlo. Bisogna attendere oltre un secolo perché l'opera venga nuovamente discussa: Ozzola la inventaria nel 1948 come di mano di Viani, ma non la pubblica nel suo catalogo. Viene esposta nel 1987 per la Settimana dei Beni Culturali (come opera di mantovano del XVII secolo: Berzaghi 1988, p. 12 nota 15) e l'anno seguente Berzaghi (1988, p. 4) la pubblica finalmente come opera di Teodoro Ghisi. In seguito lo studioso (Berzaghi 1998c, p. 130) propone una datazione "ben oltre il 1577" e suggerisce di identificarla con la tela conservata anticamente in Sant'Antonio, lì descritta da Cadioli (1763, p. 106) come "il quadro di S. Anna, e S. Giovacchino, con una graziosissima Gloria, di Lorenzo Costa". Dato che Cadioli descrive in quella chiesa (o meglio oratorio), dicendola opera di Luigi Costa, una pala con *La Trinità e i santi Sebastiano e Rocco* di Teodoro Ghisi (Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 6399-1B209; Marinelli 1982), Berzaghi suppone che l'*Incontro* qui descritto potesse affiancarla. Recentemente Rodella analizza nel dettaglio il nostro dipinto, sottoposto a nuovo restauro: conferma l'attribuzione a Ghisi e – analizzando gli inventari dell'epoca delle soppressioni – lascia aperte varie possibilità circa la provenienza della pala: Sant'Antonio, Sant'Agnese o San Francesco.
È estremamente probabile che la tela di Sant'Antonio non sia mai giunta in palazzo Ducale: nessuna opera

proveniente da quella chiesa è infatti confluita nella raccolta demaniale, se non gli affreschi strappati negli anni Settanta del XIX secolo.
Nel non lineare catalogo di Ghisi – che si muove con agilità tra naturalismo, caricatura e astrazioni formali controriformistiche – questo dipinto potrebbe occupare una posizione cronologica senz'altro anteriore alla *Incoronazione della Vergine* di Pesaro (oratorio del Nome di Dio), che si data entro il 1587 e propone un allungamento delle figure e una spigolosità che non si avvertono nella nostra tela, ove tutto è morbido e tondeggiante. È però vero che questo *Incontro* mostra già la conoscenza della pittura di Lorenzo Costa, che Ghisi potrebbe aver assimilato lavorandoci fianco a fianco, attorno al 1580, nei cantieri per il duca Guglielmo in palazzo Ducale. Tale influenza si avverte soprattutto nella gloria angelica. Propongo quindi una datazione al 1580-1585 ca., rilevando tangenze con due tele di soggetto e composizione piuttosto simili: la *Visitazione* di San Martino dall'Argine e quella del duomo di Carpi. Nella rappresentazione, spoglia e araldica nella parte inferiore, vivace e luminosa nella teofania, si segnala anche la particolarità iconografica delle "Mani benedicenti", come visualizzazione della divinità secondo una formula medievale, rara nel Rinascimento (Dalli Regoli 2000, pp. 15-16).
Nel Mantovano, trovo una soluzione simile nel tabernacolo marmoreo di Ostiglia, al quale ha lavorato anche Benedetto da Maiano (Ferretti 2009). Nel dipinto di Ghisi, dalle mani doveva materializzarsi un giglio, che affiora appena e che è stato poi forse eliminato nella stesura definitiva.

Artista lombardo

229. *Ritratto di Ferdinando di Toledo, duca d'Alba* TAV. LXII
1580-1589 ca.
olio su tela – cm 99,2x80,3
inv. generale 6805
Cornice moderna, cm 105,5x86,7x3,9.
Provenienza: Sabbioneta, palazzo Ducale (fino al 1773); Mantova, palazzo Accademico (dal 1773 al 1799 ca.); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1799 ca. al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 255; Ozzola 1953, n. 255; Bazzotti 1993, p. 390; Tamassia 1996, p. 25 nota 75.
Restauri documentati: 1916, Luigi Boccalari; 1967, Assirto Coffani; 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1999, Marcello Castrichini.

Il dipinto fa parte della "galleria" di uomini illustri formata a Sabbioneta nella seconda metà del Cinquecento. È molto probabile, vista l'attuale identificazione dell'uomo ritratto, che in un inventario sabbionetano del 1773 il quadro sia identificabile con il "Ferrante Alvarez di Toledo, duca d'Alba, splendor di Spagna" (e terrore dei Paesi Bassi) che – seppure misteriosamente depennato dall'elenco – è destinato al palazzo Accademico mantovano (Ventura 1997, p. 109). Il dipinto, passato forse nel 1799 ca. alla biblioteca Governativa, poi Comunale, giunge in palazzo Ducale nel 1923 (Tamassia 1996, p. 25 nota 75; cfr. pp. 13 e 32).
L'opera è identificata nell'inventario del 1937 come settecentesco "ritratto del Duca d'Alba"; l'iconografia è accolta da Ozzola (1949, n. 255; 1953, n. 255) e da Bazzotti (1993, p. 390). Contrariamente ad altri ritratti della stessa serie mantovana, questo non sembra tuttavia strettamente connesso a un prototipo gioviano.
Non è infatti oggi noto il *Ritratto di Ferdinando di Toledo* già nella collezione lariana di Paolo Giovio e la Klinger (1991, II, p. 76) rileva inoltre che le due opere a esso collegabili – l'incisione di Tobias Stimmer e il dipinto di Cristofano dell'Altissimo agli Uffizi (inv. 1890, n. 50) – differiscono l'una dall'altra. Una virtuale galleria di ritratti dell'uomo d'armi va allargata includendo almeno: il dipinto di Willem Key (Madrid, collezione duchi d'Alba), da cui apparentemente derivano un dipinto al Rijksmuseum di Amsterdam (inv. A 18) e quello fiorentino; un altro dipinto di scuola fiamminga, simile per impostazione a quello di Key e di analoga ubicazione (Wethey 1969-1975, II (1971), pp. 151-152 n. X-3); un dipinto della Christ Church di Oxford, che deriva da un perduto quadro di Tiziano, noto attraverso un'incisione di Pieter de Jode (Byam Shaw 1967, pp. 68-69); un ritratto di Anthonis Mor, del 1549, all'Hispanic Society di New York (di cui esistono almeno tre

copie: una ai Musées des Beaux-Arts di Bruxelles, inv. 1399; una seconda, limitata alla sola testa, nel Museo Civico di Casale Monferrato, inv. 4166: cfr. C. Spantigati, in *Collezioni* 1995, p. 126 n. 54; una terza venduta da Dorotheum, Vienna, 2 ottobre 2002, lotto 132); il dipinto di Hampton Court (inv. 1394), simile a un dipinto delle Tower Armouries datato 1583 (Shearman 1983, pp. 273-274 n. 296) e al quale si apparenta, almeno per la cronologia del modello, un dipinto a Versailles (inv. 1583 bis: Constans 1995, p. 168 n. MV 935). Nessuna di queste opere – e neanche il volto senile della raccolta di Ambras (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 5290) – è esattamente sovrapponibile al nostro dipinto, che mostra quindi un'ulteriore tipologia. La versione che maggiormente si avvicina alla nostra è una tavoletta acquisita nel 1982 per la Galleria Borghese (inv. 584) e attribuita a Lama (Leone De Castris 2006, pp. 88-89); il volto di Ferdinando di Toledo è molto simile a quello del nostro dipinto anche se diversa è l'armatura.
Nel 1555 Ferdinando succede a Ferrante Gonzaga nella carica di governatore di Milano e nel 1556 è vicerè di Napoli; nel 1558 guida l'esercito asburgico contro i francesi e papa Paolo IV Carafa. È possibile che il modello, a me ignoto, del nostro ritratto sia databile alla metà degli anni Cinquanta, mentre la redazione del nostro dipinto cade probabilmente non molto prima del 1589 e va attribuita a un non precisabile artista della bottega di Bernardino Campi che segue strettamente un modello fiammingo. La proposta di Ozzola a favore della scuola di Dosso Dossi, evidentemente impraticabile, trova riscontro nell'analoga attribuzione già formulata per l'esemplare delle Tower Armouries (cfr. Shearman 1983, p. 273). Nella serie iconografica sabbionetana, eterogenea per cronologia ed esecuzione, un accostamento al cremonese è possibile anche per il *Ritratto di frate Francesco Panigarola*, conservato nella biblioteca Comunale.

Tiziano Vecellio, copia da (?)

230. *Ritratto di Carlo V* TAV. LXIV
1580-1589 ca.
olio su tela – cm 105,2x85
inv. generale 6808
Provenienza: Sabbioneta, palazzo Ducale (fino al 1773); Mantova, palazzo Accademico (dal 1773 al 1799 ca.); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1799 ca. al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Brandi 1941, II, pp. 424-425; Ozzola 1949, n. 251; Ozzola 1953, n. 251; Beinert 1956, p. 10; Braunfels 1956, pp. 193 e 199; Kusche 1964, p. 166; Wethey 1969-1975, II (1971), p. 194; Shearman 1983, p. 264; Kusche 1991, p. 33 nota 113; Bazzotti 1993, p. 390; Ventura 1997, pp. 107 e 109; S. L'Occaso, in *Ferrante Gonzaga* 2007, pp. 44-45 n. 5.
Esposizioni: Guastalla 2007, n. 5.
Restauri documentati: 1916, Luigi Boccalari; 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Il dipinto proviene da Sabbioneta (Bazzotti 1993, pp. 384 e 390); forse nato per la galleria degli Antichi, è possibile che sia stato a lungo nella sala degli Elefanti del palazzo Ducale, dove un inventario del 23 giugno 1689 menziona "Il Rittratto di Carlo V" (cfr. Ventura 1997, p. 107). Nel 1773 giunge al palazzo Accademico di Mantova; di lì verso il 1799 alla biblioteca, dove viene restaurato nel 1916 da Luigi Boccalari e depositato, assieme ad alcuni altri provenienti dalla stessa serie, nel 1923 in palazzo Ducale, ov'è tuttora. Nel 1937 vi è inventariato come settecentesco ritratto di Carlo V. Il dipinto rappresenta Carlo V di tre quarti: l'imperatore, con barba e capelli bianchi, indossa l'armatura e tiene nella destra il bastone del comando; poggiato su un tavolo è l'elmo, il cui piumacchio rosso si riflette tra i bagliori metallici della corazza. La fortuna critica del quadro inizia con la pubblicazione, su segnalazione di Giannantoni e attraverso Moebius, da parte di Brandi (1941, II, pp. 424-425). Lo studioso tedesco sottolinea la qualità del dipinto, in seguito spesso svilita: "hier paßt der sehr eindrucksvolle Kopf denkbar gut zur Alterstufe von 1548", e suppone sia copia di un'opera realizzata da Tiziano per il duca di Mantova. Beinert (1956, p. 10) discute la tela tra le copie di un ritratto eseguito da Tiziano ad Augusta nel 1548, passato in Spagna nel 1556, dopo l'abdicazione e il seguente trasferimento di Carlo V, copiato nel 1599 da Juan Pantoja de la Cruz (all'Escorial) e perduto infine nell'incendio dell'Alcázar di

Madrid nel 1734; lo studioso sostiene una datazione avanzata del prototipo, che da Wilczek (1930, p. 244) e da Suida (1933, p. 104) era stato ritenuto del 1530-1532 ca.; la barba canuta dell'imperatore nel ritratto mantovano riflette, secondo Beinert, un modello prossimo alla metà del secolo e non un ritratto giovanile. Ozzola (1949, n. 251; 1953, n. 251) ricorda la tela con un'impossibile attribuzione a Dosso Dossi. Braunfels (1956, pp. 193 e 199) elenca le varie versioni note e rispecchianti lo stesso modello – l'imperatore in armatura, col bastone del comando e l'elmetto poggiato sul tavolo – e si sofferma sul dipinto mantovano per giudicarlo il più debole della serie, "das jedoch insofern hohen Quellenwert aufweist, als es mit einiger Sicherheit als Kopie jener Replik angesprochen werder kann, die Tizian 1549 an Ferrante Gonzage [*sic*] sandte".
Müller Hofstede (1967, pp. 49-50) suggerisce che il prototipo per questa serie di dipinti non sia un originale di Tiziano, ma un prodotto della sua scuola, mentre Wethey (1969-1975, II (1971), p. 194) ritiene il quadro mantovano una copia di fine XVI secolo dal dipinto perduto nell'incendio dell'Alcázar ed esclude quindi che possa essere messo in relazione col dipinto inviato a Ferrante dal cadorino, poiché di "inferior quality" e "without the baton". Shearman (1983, p. 264), discutendo del *Ritratto di Carlo V* di Hampton Court, preferisce tornare all'ipotesi tradizionale circa la paternità tizianesca del prototipo, ma cita al contempo il dipinto mantovano per "isolarlo" dagli altri esemplari, poiché la più volte rilevata canizie gli sembra piuttosto legarlo al celeberrimo ritratto equestre che Tiziano dipinge nel 1548 a celebrazione della vittoria di Mühlberg e che si trova oggi al Prado. Analoghi al nostro dipinto sono pertanto gli esemplari di Ambras (inv. GG 8060 del Kunsthistorisches Museum di Vienna), di 's-Heerenberg (Fondazione Bergh), di Parigi (Louvre, inv. RF 995) e di Bruxelles, Musées des Beaux-Arts (inv. 1553).
La Kusche (1991, p. 33 nota 113) affronta nuovamente il problema del prototipo tizianesco, ipotizzando la presenza di due diverse composizioni del ritratto col bastone del comando, una a figura intera e una a trequarti: fornisce il più completo elenco delle copie da quest'ultima, menzionando anche l'esemplare mantovano. Bazzotti (1993) quindi riconosce la provenienza sabbionetana del dipinto e degli altri a esso legati, e ritiene che essi debbano essere stati "copiati direttamente dagli originali della villa-museo di Como" piuttosto che dalla serie di Cristofano dell'Altissimo agli Uffizi; come visto, il problema va analizzato caso per caso, poiché è estremamente probabile che Vespasiano Gonzaga, committente della serie, si sia anche avvalso di modelli reperibili presso i Gonzaga di Mantova.
Il ritratto mantovano non dovrebbe derivare dalla serie gioviana, poiché è differente rispetto alla copia degli Uffizi, in cui l'Asburgo ha barba nera, e all'incisione di Stimmer, che rispecchia un diverso modello. Visti gli stretti rapporti di parentela tra Ferrante, suo figlio Cesare e Vespasiano, non sembra illogico valutare nuovamente la possibilità avanzata da Braunfels: che la nostra tela testimoni il dipinto inviato nel 1549 da Tiziano a Ferrante, che poteva ben essere una replica, magari di bottega, del dipinto perduto all'Alcázar ma da esso divergente per la resa più naturalistica del cinquantenne sovrano. Il dipinto inviato a Ferrante potrebbe riconoscersi nell'inventario dei beni del figlio Cesare, alla voce "L'imperatore Carlo V armato" (Brown, Lorenzoni 2004, p. 13 n. 37). L'autore del nostro dipinto va cercato nell'équipe che lavorava, sotto la direzione di Bernardino Campi, per Vespasiano Gonzaga e mostra un'attenzione quasi fiamminga per i particolari e un'abilità non comune nelle sottili velature dell'incarnato. La stessa mano è forse ravvisabile nel *Ritratto di Adam Dietrichstein*, conservato nei depositi di palazzo Te, e nel *Ritratto del duca d'Alba* (cat. 229), entrambi già nella stessa serie di "Uomini illustri" sabbionetani.

Sebastiano Filippi, detto il Bastianino
Ferrara 1532 ca. – 1602

231. *Cristo* TAV. LXXIII
1580-1590 ca.
olio su tela – cm 41,9x34
inv. generale 12206
Iscrizioni: sul telaio, cartellino "Mostra del Bastianino Ferrara-Modena 1985".

232. *Maria Vergine*
1580-1590 ca.
olio su tela – cm 40,3x28,4
inv. generale 12207
Iscrizioni: sul telaio, cartellino "Mostra del Bastianino Ferrara-Modena 1985".

Provenienza: Ferrara, palazzo Estense (fino al 1597); Mantova, palazzo Ducale (dal 1597 al 1608 ca.) (?); Mantova, Sant'Orsola (dal 1608 ca. al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: D'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 214 nn. 35-36 e 245 nn. 8-9; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Ozzola 1949, nn. 48-49; Ozzola 1953, nn. 48-49; Arcangeli 1963, pp. 46 e 69 nn. 96-97; J. Bentini, in *Bastianino* 1985, p. 141 n. 85; Tamassia 1996, p. 59; L'Occaso 2002, p. 56; L'Occaso 2006b, p. 124.
Esposizioni: Ferrara 1985, n. 85.
Restauri documentati: 1994-1995, laboratorio della Soprintendenza.

I due dipinti, costituenti in origine un dittico, provengono dalla chiesa di Sant'Orsola, da dove Giovanni Bottani li sposta nel Regio Ginnasio, nel 1786. Le due telette sono infatti riconoscibili nell'elenco steso in quell'occasione (D'Arco 1857-1859, II (1859), p. 214 nn. 35-36): "Una testa del Salvatore" e "un'altra di Maria Vergine", "grandi uguali". Nel 1810 sono indicate da Felice Campi, nell'inventario dei beni dell'Accademia Virgiliana, come "Due quadretti in tela rappresentanti la testa della Madonna e l'altro il Salvatore, alti braccia = pollici 10 e larghi braccia = pollici 8, di maniera passabile" (App. 8, nn. 60-61) e con una descrizione ancor più vaga sono riconoscibili nell'inventario del 1827 (D'Arco 1857-1859, II (1859), p. 245 nn. 8-9; App. 9, nn. 8-9). Nel 1862 passano in proprietà al Comune di Mantova e nel 1915 giungono infine nel palazzo Ducale (cfr. Tamassia 1996, p. 59).
Il piccolo dittico per la devozione privata rappresenta Cristo, di aspetto sereno, e la Vergine, dal volto non più giovane, segnato e piangente. Non si tratta quindi dell'abbinamento del Vir Dolorum con la Mater Dolorosa, poiché nel volto del Redentore non è evocata la sofferenza della Passione. Le diverse dimensioni sono forse imputabili alla decurtazione della tela raffigurante la *Vergine*.
Una generica menzione da parte di Matteucci (1902, p. 373 nota 1) non chiarisce la natura di queste due tele, indicate da Ozzola (1949, nn. 48-49; 1953, nn. 48-49) – in maniera tutto sommato appropriata – come di scuola veneta del XVI secolo. Arcangeli (1963, pp. 46 e 69 nn. 96-97) si accorge per primo che la coppia di tele va restituita al ferrarese Sebastiano Filippi, il Bastianino; si tratta di "tacite suggestive apparizioni" collocabili, a parere dello studioso, nella produzione tarda dell'artista. Lo studio della pittura veneta del secondo Cinquecento, Tiziano, Bassano e Palma in particolare, porta al dissolvimento della materia pittorica, fattasi leggera e rarefatta.
Il riferimento al Bastianino non è mai stato messo in dubbio. Anche la proposta, sempre di Arcangeli, di legare queste due opere alla figura di Margherita Gonzaga d'Este è convincente. La duchessa di Ferrara è committente ben documentata del pittore (Venturi 1888; L'Occaso 2006b, p. 95), al quale fa realizzare vari lavori, di pittura e di restauro, per la cappella nel palazzo ferrarese in cui vive fino al 1597; nel dicembre di quell'anno torna a Mantova.
Qualche anno più tardi ella fonda il convento di Sant'Orsola, cui evidentemente destina parte delle pitture della sua raccolta. Tra queste, vanno sicuramente annoverate le due tele in esame (così come un'altra opera dello stesso Bastianino: cat. 233). I rapporti tra la nobildonna e l'artista ferrarese sortiscono anche un bel *Ritratto di Margherita Gonzaga d'Este*, conservato nel Museo del Castello Sforzesco di Milano (inv. 421; cfr. cat. 215).

Sebastiano Filippi, detto il Bastianino
Ferrara 1536 ca. – 1602

233. *Adorazione dei pastori*
1580-1590 ca.
olio su tavola – cm 76x52,5
inv. generale 717
Cornice, cm 94,4x70,5x4,5
Iscrizioni: sul retro della tavola, a matita "24", "Accademia" e sulla traversa "18 bis".
Provenienza: Ferrara, palazzo Estense (fino al 1597); Mantova, palazzo Ducale (dal 1597 al 1608 ca.) (?); Mantova, Sant'Orsola (dal 1608 ca. al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

TAV. LXXII
cornice: TAV. CCI

Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 213 n. 7 e 245 n. 5; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Ozzola 1946, p. 17 n. 74; Ozzola 1949, n. 143; Ozzola 1953, n. 143; Bargellesi 1955, pp. 115-117; Ragghianti 1962, p. 39; Arcangeli 1963, pp. 45-46 e 69 n. 95; Paccagnini 1973, p. [35]; Schizzerotto 1979, p. 134 nota 5; J. Bentini, in *Bastianino* 1985, p. 140 n. 84; Tamassia 1996, pp. 59 e 80; Romani 2001, p. 55; L'Occaso 2002b, p. 39; C. Simoni, in *Allgemeines* 1992-2011, 40 (2004), p. 8; L'Occaso 2006b, p. 124; Bourne 2009, p. 167; Bertelli 2010b, p. 34.
Esposizioni: Ferrara 1985, n. 84.
Restauri documentati: 1949, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1948/1949, pos. 3, Restauro di opere d'arte).

Il dipinto è citato per la prima volta nel 1786: è conservato nella chiesa di Sant'Orsola ed è selezionato, assieme a numerose altre opere, da Giovanni Bottani per essere trasferito nel Regio Ginnasio. Nell'inventario stilato per l'occasione, il nostro è il "quadretto della Natività di Gesù Cristo, con sette figure intiere e un poco di gloria. In tavola" (App. 4, n. 7). Nel 1810 la tavola è già nel palazzo Accademico (App. 8, n. 3: "Un quadro dipinto in tavola esprimente il Presepio d'incognito pittore e di maniera scoretta, alto braccia 1 pollici 8 e largo braccia 1 pollici 2, proveniente come sopra"). Un successivo inventario del 1827 ricorda ancora la tavola presso l'Accademia (App. 9, n. 5), della quale rimane di proprietà anche dopo il 1862, anno della cessione di gran parte delle raccolte d'arte al Comune di Mantova; viene infine depositata in palazzo Ducale nel 1915 (cfr. Tamassia 1996, pp. 59 e 80).
Matteucci (1902, p. 373 nota 1) segnala molto genericamente il dipinto, dicendolo proveniente da Sant'Orsola; è inventariato nel 1937 come opera settecentesca, vicina ai modi di Bazzani, mentre Ozzola (1946, p. 17 n. 74; 1949, n. 143; 1953, n. 143) lo giudica di scuola fiamminga e suggerisce un confronto con un quadro di analogo soggetto, di Rubens, citato in un inventario del 1709 dei beni del defunto Ferdinando Carlo Gonzaga, ultimo duca di Mantova, morto nel 1708.
Bargellesi (1955, pp. 115-117) riconosce il nostro dipinto come opera del Bastianino – nome che già Longhi aveva segnalato alla Direzione della Galleria (Bargellesi 1955, p. 116 nota 3) – e infatti Ragghianti (1962, p. 39) lo definisce "una delle rare opere del Bastianino, che incrocia un soffice notturno correggesco con quei michelangiolismi affusolati alla Blake"; l'attribuzione è confermata l'anno seguente da Arcangeli (1963, pp. 45-46), nella sua monografia sull'artista, ma è ignorata da Schizzerotto (1979, p. 134 nota 5) che insiste sul riferimento a scuola fiamminga e sul possibile legame con l'inventario del 1709. La Bentini (in *Bastianino* 1985, p. 140 n. 84) ritiene che il Bastianino si sia ispirato, per questo quadro, alla pala di Camillo Procaccini per l'altare Ghisilieri in San Francesco a Bologna e suppone che la nostra tavola possa essere arrivata a Mantova tramite Margherita Gonzaga, tornata in patria nel 1597 dopo essere rimasta vedova di Alfonso II d'Este; conferma tuttavia l'ipotesi che essa sia ravvisabile nell'inventario del 1709.
È stato supposto che il quadro di Rubens in questione corrisponda a un dipinto dell'Armand Hammer Collection di Los Angeles (Eidelberg, Rowlands 1994, p. 286 nota 330), ma le misure non coincidono (M. Early, in *Armand Hammer* 1980, p. 32; Jaffé 1989, p. 163 n. 80); la tavola del Bastianino rimane invece fino alla fine del XVIII secolo in Sant'Orsola, dove è anche copiata – nel 1629 – da Lucrina Fetti, in una brutta tela già nella stessa chiesa ma oggi conservata in Ognissanti (L'Occaso 2002b, p. 39).
Come già supposto da Arcangeli, è molto probabile che il dipinto sia stato realizzato da Filippi, assieme ad altri due quadretti anch'essi in palazzo Ducale (cat. 231-232), negli anni in cui il pittore è al servizio di Margherita: rapporti tra la duchessa e il pittore sono documentati negli anni Ottanta, quando questo restaura ventisette dipinti che lei conservava nella sua cappellina e lì realizza anche alcune decorazioni.

Tipico del Bastianino è il disfacimento della materia pittorica, che rende quasi "romantica" la sua pittura, sfaldata ed evanescente. Il nostro dipinto è facilmente confrontabile con l'analogo soggetto dipinto dal Bastianino nella cornice della *Circoncisione*, nella chiesa ferrarese di San Paolo. La ROMANI (2001, p. 55) nota lontane affinità tra il dipinto mantovano e il foglio 17v del "libro" di disegni di bottega dello stesso Bastianino, conservato nel Castello Sforzesco di Milano (inv. D 4). Non troppo diverso da questo dipinto sarà stato quel "presepio con la Madonna in ginocchioni avanti al Bambino, S. Giuseppe, tre pastori, uno de quali tiene un agnello al collo, in aria diversi angeli alto palmi ... largo ... in tavola con cornice nera piano di fico d'india di Sebastiano Filippi" attestato tra i beni del fu Carlo Pio di Savoia nel 1689 (*Archivio* 2009, p. 453 n. 54).

MAARTEN DE VOS, COPIA DA

234. *Annunciazione* TAV. LXXIII

1580-1600 ca.
olio su tela – cm 211x164
inv. statale 681
Cornice moderna, cm 235,6x189x8,5.
Iscrizioni: "יהוה" (Dio) in alto, "ישו" (Gesù) in basso, e "AVE GRATIA DOMINVS TECVM"; sul libro della Vergine si leggono solo le prime lettere: "Da.." (?).
Provenienza: Pieve di Coriano, Santa Maria (fino al 1932); Mantova, palazzo Ducale (dal 1932).
Proprietà: statale.

Bibliografia: OZZOLA 1946, p. 9 n. 24; OZZOLA 1949, n. 47; OZZOLA 1953, n. 47; RAGGHIANTI 1962, pp. 37-38; L'OCCASO 2002, p. 56; *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 229 n. 859.
Restauri documentati: 1940, Arturo Raffaldini (ASoMn, esercizio finanziario 1939/1940, pos. 3, Restauro ad opere d'arte) (?); 1986, Patrizia Riitano e Muriel Vervat (Firenze); 1994-1998, laboratorio della Soprintendenza.

Nel 1932 don Alfredo Azzoni, parroco di Santa Maria a Pieve di Coriano, posta a pochi chilometri da Revere, decide di vendere alcuni altari della chiesa, trovandosi bisognoso di mezzi per portare a termine la costruzione del campanile. La documentazione relativa all'alienazione si trova tutt'ora presso l'archivio della chiesa: il parroco ottiene anzitutto un nulla osta dalla Curia; pone quindi in vendita gli altari; due ancone e una pala – la nostra – vengono acquistate nel 1932 dalla Soprintendenza. Fotografie d'archivio presentano l'originaria collocazione in chiesa del nostro dipinto (tav. CCIV, fig. 6), assieme alla ricca cornice lignea (sulla quale: GRASSI 1975, p. 108) che tuttora si conserva, smontata, nei depositi del palazzo Ducale di Mantova (inv. 396). Non risulta che prima del 1932 l'ancona abbia subito spostamenti all'interno della pieve. Alessandro Da Lisca afferma in una relazione manoscritta del 1910 che l'abside "a mezzodì, nella quale venne innalzato il campanile, e dove è l'altare dedicato alla *Annunciazione*, è tutta frescata con dipinti della fine del 400" (ASMn, Sc, b. 189, fasc. 26). Lì è collocata la nostra tela già nei secoli addietro: l'altare dell'Annunciazione è detto *in cornu Epistolae* nella visita pastorale del vescovo Giovanni Lucido Cattanei, il 14 settembre 1678 (ASDMn, Visite Pastorali), e un inventario della chiesa del 29 dicembre 1680 (ASDMn, Benefici, b. 89/1) menziona "All'altare della Santissima Anunciata: vi è una palla grande con sopra l'Annunciacione di Maria Vergine con suo ornamento intagliato et dorato, e sopra detta lo Spirito Santo, sopra detto altare vi sono due candeglieri di ottone". Nella visita pastorale di Antonio di Bagno del 21 settembre 1722 (ASDMn, Visite di Bagno, c. 16r) è richiesto che all'altare, "quod manutenetur a Societate Sanctissimi, aptari iconem intra sex menses et provideri de tabella nova in medio illius": il dipinto non è quindi in buono stato di conservazione.

Accenna per primo alla nostra tela OZZOLA, che in più occasioni (1946, p. 9 n. 24; 1949, n. 47; 1953, n. 47) la segnala come opera di ignoto fiammingo del XVI secolo, proveniente appunto dalla chiesa di Pieve di Coriano. In seguito RAGGHIANTI (1962, pp. 37-38) rifiuta il riferimento alla scuola fiamminga e giudica la nostra tela "di un cattivo tardo manierista locale". In seguito viene precisata (contemporaneamente in L'OCCASO 2002, p. 56, e *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 229 n. 859) la derivazione iconografica dell'opera da un'incisione del fiammingo Johannes Sadeler da Maarten De Vos. Questo riferimento implica anche un termine *post*

quem per il nostro dipinto, in quanto l'incisione si data al 1579 (*Hollstein's Dutch and Flemish* 1949-2010, XLIV (1996), n. 256). Si conoscono nel tardo Cinquecento altre riprese più o meno fedeli dalla stessa composizione, tra cui almeno l'*Annunciazione* di Stefano Lambri in San Sisto a Piacenza, quella affrescata da Pier Maria Bagnadore a Castel Velturno, presso Bolzano, e un piccolo rame battuto a Monaco di Baviera da Hampel (8 dicembre 2007, lotto 1421).
Nel 1578 muore Sicheo degli Uberti, promotore di importanti lavori di ristrutturazione nella chiesa (Magri 1984, p. 33). È possibile che la nostra tela sia stata commissionata dall'erede Antonio Uberti, per quanto non vi siano legati in proposito nel testamento di Sicheo (ASMn, RN, c. 673r, rogato anche alla presenza del pittore Francesco fu Pier Giacomo "de Ceno"). È più probabile quindi che la tela nasca per volontà del successore don Battista de Turris, rettore della pieve dal 1580 al 1591. L'inerte leziosità del diligente dipinto e la sua levigatezza pittorica inducono a cercarne l'autore tra i manieristi locali, come suggeriva Ragghianti.

Artista toscano

235. *Ritratto di Cosimo I de' Medici* TAV. LXXIII
1580-1600 ca.
olio su tela – cm 135,2x111,3
inv. statale 723
Provenienza: Mantova, San Marco (fino al 1797) (?); Mantova, palazzo Ducale (almeno dal 1828).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 245; Ozzola 1953, n. 245.
Restauri documentati: 1923 ca., Maria Boccalari (ASoMn, pos. 2, fasc. 93) (?); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546).

Assente negli inventari del palazzo Ducale dei primissimi anni dell'Ottocento, il dipinto vi è menzionato con sicurezza solo a partire da quello del 1828 (ASoMn, n. 1540), dove è riconoscibile nel quadro di cm 140x110 rappresentante "un re, con armelino, corona in testa e scetro in mano". Da allora si segue la presenza dell'opera negli inventari del palazzo sino ai nostri giorni. Desidero però notare che in un inventario del 1771 della chiesa dei camaldolesi di San Marco, soppressa nel 1797, compaiono "due altri [quadri] simili uno rappresentante il Salvadore e uno il Duca di Toscana con diversa cornice" (ASMn, DU, II serie, b. 51, fasc. 31c, n. 171). Alcuni quadri della chiesa di San Marco giungono in palazzo Ducale, ma non è affatto ovvio che il "Duca di Toscana" sia Cosimo I.
Il soggetto dell'opera è correttamente riconosciuto da Ozzola (1949, n. 245; 1953, n. 245) nel ritratto del granduca Cosimo I (1519-1574); questi è effigiato con il Toson d'oro, onorificenza conferitagli nel 1545, e con la corona granducale, ottenuta nel 1570, che diventa così un necessario termine *post quem*. Il cat. 235 tuttavia non sembra collegabile con esattezza ad alcuna delle molte tipologie note nell'iconografia medicea, accuratamente indagata dalla Langedijk (1981-1987, I (1981), pp. 407-530 n. 27, III (1987), pp. 1529-1530 n. 27). Si potrebbe ipotizzare che il nostro dipinto sia in relazione con qualcuno dei ritratti di Cosimo noti attraverso i documenti ma non pervenutici; ricordo in particolare che Ludovico Cardi, detto il Cigoli, ne dipinge due esemplari, nel 1588 e nel 1602-1603. Il primo, perduto, è destinato alla corte di Mantova e per la precisione a Eleonora de' Medici, moglie del duca Vincenzo I, ma misurava cm 214x116 (Langedijk 1981-1987, I (1981), p. 426 n. 42). Ozzola propone di assegnare l'opera alla scuola toscana del XVI secolo. Il riferimento sembra corretto e ritengo che il dipinto possa essere una copia di buona qualità da un perduto modello di un artista che opera verso la fine del Cinquecento e dipinge con un certo naturalismo. Ritengo che il prototipo della nostra tela potesse essere proprio un dipinto del Cigoli, suggerisco una datazione all'ultimo ventennio del XVI secolo e non escludo che il nostro quadro possa essere giunto anticamente in qualche chiesa mantovana direttamente dalla corte dei Gonzaga. Secondo Filippo Trevisani (com. or.) potrebbe invece trattarsi di un'opera di Ottavio Leoni, verso il 1615.

ARTISTA LOMBARDO

236. *Ritratto di Niccolò Piccinino* TAV. LXV
1580-1610 ca.
olio su tela – cm 99,1x80
inv. generale 6801
Cornice assente (ma attestata nell'inventario generale del 1937, di cm 120x101,5).
Provenienza: Sabbioneta, palazzo Ducale (fino al 1773); Mantova, palazzo Accademico (dal 1773 al 1799 ca.); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1799 ca. al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: LADNER 1935, p. 389; OZZOLA 1949, n. 252; OZZOLA 1953, n. 252; BAZZOTTI 1993, p. 396 nota 40.
Restauri documentati: 1916, Luigi Boccalari; 1967, Assirto Coffani.

Il dipinto fa parte della serie di ritratti già nella galleria sabbionetana e giunti a Mantova nel 1773 (cfr. cat. 198-201, 229-230, 237-239). Le tele, ora divise tra la biblioteca Comunale e il palazzo Ducale, sono identificate come appartenenti a un ciclo di ascendenza gioviana da LADNER nel 1935 (p. 389), ma solo in anni piuttosto recenti BAZZOTTI (1993) ne ha dimostrato la provenienza da Sabbioneta. La nostra tela non pare però espressamente indicata nell'inventario di consegna dei quadri sabbionetani (cfr. VENTURA 1997, pp. 109-110), a meno che non sia sotto erronea identificazione.
Il dipinto giunge in palazzo Ducale nel 1923 – probabilmente indicato come "Gian Francesco Gonzaga" (TAMASSIA 1996, p. 62), che nella medaglia pisanelliana indossa un copricapo simile – ed è genericamente citato come ritratto di Niccolò Piccinino da LADNER (1935, p. 389), che data l'intera serie al Seicento; nel 1937 è inventariato come opera settecentesca e con l'iconografia già suggerita da Ladner. OZZOLA (1949, n. 252; 1953, n. 252) mantiene l'identificazione mentre anticipa la cronologia dell'opera al XVII secolo, ritenendola di scuola emiliana.
Il modello iconografico cui il nostro ritratto si attiene è probabilmente la medaglia eseguita, forse attorno al 1441, per Piccinino dal Pisanello; KENNER (1897, pp. 244-245 n. 118; seguito dalla KLINGER 1991, II, p. 145) suppone però che Piccinino sia quel "Niccolò Fortebraccio" la cui immagine, copiata dagli affreschi attribuiti da Vasari a Bramantino nelle stanze vaticane, sarebbe giunta a Paolo Giovio attraverso Giulio Romano (VASARI 1568 [1966-1987], III (1971), pp. 259-260), trovando in seguito ulteriore diffusione. L'affinità tra il nostro dipinto e la medaglia pisanelliana è tuttavia evidente. Per cui, se il cat. 236 fosse effettivamente derivato dall'affresco vaticano, si dovrà ritenere che questo fosse conforme alla medaglia, così come il ritrattino della serie di Ambras, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 5054), e il tondo affrescato da Giovanni Badile su uno sguancio di finestra della cappella di San Girolamo in Santa Maria della Scala a Verona.
La galleria sabbionetana di condottieri e personaggi illustri viene portata a termine nel nono decennio del XVI secolo, ma è possibile che alcuni dipinti, tra cui quello in esame, siano databili più avanti. Il *Ritratto di Niccolò Piccinino* pare infatti opera già seicentesca, per via della gamma cromatica spenta e dei toni terrosi. Opera di un artista probabilmente attivo a Sabbioneta a cavallo dei due secoli (forse lo stesso autore di altri tre ritratti della stessa serie: cat. 237, 238 e 239), non mostra segni dell'arte di Bernardino Campi, per molti anni coordinatore delle decorazioni dipinte per Vespasiano Gonzaga.

ARTISTA LOMBARDO

237. *Ritratto di Ezzelino da Romano* TAV. LXV
1580-1610 ca.
olio su tela – cm 98,6x80,4
inv. generale 6806
Provenienza: Sabbioneta, palazzo Ducale (fino al 1773); Mantova, palazzo Accademico (dal 1773 al 1799 ca.); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1799 ca. al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Ladner 1935, p. 389; Ozzola 1949, n. 253; Ozzola 1953, n. 253; Bazzotti 1993, p. 396 nota 40; Tamassia 1996, p. 25 nota 75; Ventura 1997, p. 110 (?).
Restauri documentati: 1916, Luigi Boccalari (BCMn, cartella B).

Il dipinto dovrebbe provenire dalla galleria degli Antichi di Sabbioneta, ove faceva parte di una raccolta di ritratti di uomini d'arme di cui ci rimangono numerosi esemplari, trovati nel 1773 nel palazzo Ducale sabbionetano, conservati oggi in parte presso la biblioteca Comunale e in parte nel palazzo Ducale di Mantova. Giunge in palazzo Ducale solamente nel 1923 (Tamassia 1996, p. 25 nota 75) e, nonostante sia riconosciuto già nel 1935 da Ladner come seicentesca copia dell'*Ezzelino da Romano* della serie gioviana, è inventariato (nel 1937) come settecentesco "ritratto di un personaggio ignoto".
Per Ozzola (1949, n. 253; 1953, n. 253) l'uomo vestito di giallo, con un'aquila imperiale sul petto, che sostiene con la mano destra una pesante mazza ancora lorda di sangue e ci volge uno sguardo non particolarmente benevolo, è un "generale di Carlo V". Bazzotti (1993, p. 396 nota 40) indica invece il dipinto con la corretta iconografia, ripristinando il legame con la serie gioviana.
Lo stesso Paolo Giovio afferma che il ritratto conservato nella sua galleria deriva da uno presente nella casa di Ezzelino a Padova (Klinger 1991, II, p. 71). Questo prototipo dev'essere stato comunque un dipinto del primo Cinquecento: la balaustra nel margine inferiore del dipinto mantovano e l'impostazione dell'immagine a mezza figura fanno venire in mente alcuni ritratti tizianeschi del secondo decennio e permettono di ipotizzare un prototipo padovano del secondo quarto del secolo (Ericani 2001, p. 247). Nulla a che vedere, quindi, con l'Ezzelino che sarebbe raffigurato nell'*Iniustitia* della cappella degli Scrovegni (Frugoni 2008, pp. 307-312).
Il quadro del vescovo di Nocera, presentato da Borenius (1914) come opera del Bronzino, è passato sul mercato antiquario nel 1979 (Sotheby-Parke Bernet, Los Angeles, 15 ottobre 1979, lotto 11), come Cristofano dall'Altissimo; rispetto al nostro, è privo del parapetto in basso e l'inquadratura è più stretta. Allo stesso modello iconografico si rifanno anche l'incisione realizzata da Stimmer per gli *Elogia*, priva di parapetto, il dipinto di Cristofano dell'Altissimo agli Uffizi (inv. 1890, n. 65), un altro dei Musei Civici di Padova (inv. 1185, privo di parapetto), una tavola recentemente in vendita a Vienna (Dorotheum, 14 dicembre 2010, lotto 246), l'incisione col tiranno a mezzo busto nei *Ritratti* del Capriolo (1596) e il nostro quadro.
Per Ozzola il dipinto è cinquecentesco, della scuola di Dosso Dossi; Bazzotti suggerisce implicitamente un *ante* 1589 per questa serie e non si esprime sull'attribuzione. La materia pittorica del cat. 237 induce a non scartare una datazione lievemente posteriore, entro i primi del Seicento. L'esecutore del dipinto sarà da cercare tra gli artisti attivi per la corte di Sabbioneta attorno al 1600, precisando che non mi pare trattarsi di Giovanni Bresciani.

ARTISTA LOMBARDO

238. *Ritratto di don Pedro di Navarra* TAV. LXV
1580-1610 ca.
olio su tela – cm 98,2x79,2
inv. generale 6807
Provenienza: Sabbioneta, palazzo Ducale (fino al 1773); Mantova, palazzo Accademico (dal 1773 al 1799 ca.); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1799 ca. al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Ladner 1935, p. 389; Ozzola 1949, n. 270; Ozzola 1953, n. 270; Tamassia 1996, p. 25 nota 75.
Restauri documentati: 1916, Luigi Boccalari (BCMn, cartella B); 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Proveniente anch'esso da Sabbioneta, come i precedenti numeri di catalogo (cfr. cat. 238) il dipinto rimane presso la biblioteca Comunale fino al 1923, quand'è consegnato al palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 25 nota 75). In tale occasione si suppone che l'effigiato sia Andrea Doria. Pochi anni dopo Ladner (1935, p. 389) lo identifica correttamente in don Pedro de Navarra, militare e nobile spagnolo vissuto al principio del XVI secolo, e mette il quadro in relazione con gli altri dipinti appartenenti alla serie "gioviana". L'identificazione proposta da Ladner è mantenuta nell'inventario del 1937. Ozzola (1949, n. 270; 1953, n. 270) insiste invece per Andrea Doria, il cui ritratto è peraltro espressamente menzionato nell'elenco, del 1773, dei quadri da trasportarsi da Sabbioneta a Mantova (cfr. Ventura 1997, pp. 109-110 doc. 16 n. 13).
L'indicazione di Ladner va pienamente accolta: l'immagine si può felicemente confrontare col ritratto inciso da Tobias Stimmer per Paolo Giovio e anche il dipinto degli Uffizi (inv. 1890, n. 52) di analogo soggetto deriva dalla stessa iconografia. A quel modello si è attenuto anche Vasari, dipingendo in palazzo Vecchio a Firenze la *Battaglia di Ravenna*. È tuttavia ignoto l'autore del prototipo, citato anche nell'incisione che correda i *Ritratti* di Capriolo (1596).
Ladner ritiene seicentesca la nostra tela, che è invece del XVIII secolo secondo l'inventario del 1937; per Ozzola è opera della scuola di Dosso Dossi e quindi cinquecentesca. Il termine cronologico *ante quem* proposto da Bazzotti (1993, p. 384), che ritiene conclusa entro il 1589 la creazione della galleria di uomini illustri, potrebbe non dirimere la questione. La preparazione scura e la pennellata sommaria inducono a non scartare la possibilità di una cronologia poco anteriore al 1600 o ai primi anni del XVII secolo; allo stesso autore spettano con ogni probabilità i ritratti di Niccolò Piccinino, Ezzelino da Romano e Carlo di Borbone (cat. 236, 237 e 239).

Artista lombardo

239. *Ritratto di Carlo di Borbone* TAV. LXV
1580-1610 ca.
olio su tela – cm 98,5x80,4
inv. generale 6809
Provenienza: Sabbioneta, palazzo Ducale (fino al 1773); Mantova, palazzo Accademico (dal 1773 al 1799 ca.); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1799 ca. al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 130.
Bibliografia: Ladner 1935, p. 389; Ozzola 1949, n. 254; Ozzola 1953, n. 254; Faccioli 1959-1963, II (1962), p. 354 nota 144; Tamassia 1996, p. 25 nota 75.
Restauri documentati: 1916, Luigi Boccalari (BCMn, cartella B); 1967, Assirto Coffani; 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546).

Il dipinto proviene da Sabbioneta, da dove, assieme a vari altri quadri della stessa serie (cfr. cat. 237), è portato nel 1773 nel palazzo Accademico di Mantova, ove rimane alcuni anni; nel 1799 ca. è spostato nella biblioteca Comunale (cfr. p. 13) e solo nel 1923 è trasferito in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 25 nota 75). Tra i dipinti restaurati nel 1915-1916 da Luigi Boccalari, secondo l'elenco predisposto da Ada Sacchi, vi è il ritratto del "Duca di Borbone": evidentemente il nostro, correttamente identificato (BCMn, cartella B). Ladner (1935, p. 389) in seguito segnala la presenza di un ritratto di Carlo di Borbone nella serie iconografica mantovana. Il suo suggerimento rimane inascoltato e il dipinto è inventariato nel 1937 come settecentesco "ritratto di Baldassarre Castiglioni", tratto dal "noto ritratto di Raffaello". Con tale identificazione è catalogato anche da Ozzola (1949, n. 254; 1953, n. 254), il quale data il quadro – come già aveva proposto Ladner – al XVII secolo.
L'uomo di profilo ha tratti ben più duri di quelli dell'umanista mantovano autore del *Cortegiano*. Del tutto negativo è infatti il confronto con i due principali ritratti del Castiglione: quello di Raffaello al Louvre e quello giuliesco della Galleria Nazionale di palazzo Barberini (Roma), da cui derivano una tela del Louvre (inv. R.F. 204) e il dipinto dei Musei Civici di Como (inv. 584). Quest'ultimo proviene dalla collezione Giovio, è attualmente riferito a Bernardino Campi (P.L. De Vecchi,

in *Collezioni* 1981, p. 48 n. 14) ma sembra piuttosto di autore mantovano, forse Ippolito Costa, attorno al 1545-1550; una proposta per la ritrattistica di Ippolito Costa dovrebbe tener presente anche il *Ritratto di Ippolita Gonzaga* in collezione privata (G. Ferlisi, in *I Gonzaga* 2007, pp. 69-71 n. 65, come Bernardino Campi), largamente ridipinto.
Il nostro ritratto coincide invece alla perfezione con le immagini note di Carlo di Borbone, connestabile di Francia, VI duca di Borbone, figlio di Chiara Gonzaga e Gilbert de Montpensier e morto durante il sacco di Roma del 1527; secondo Benvenuto Cellini, ucciso da un suo proiettile. Tra i ritratti di Carlo, ricordo quello della serie gioviana degli Uffizi (inv. 1890, n. 30), quello a figura intera ad Ambras (inv. 8240) e quello al Kunsthistorisches Museum di Vienna, della serie di miniature di Ambras (Kenner 1898, pp. 63-64 nn. 182-183), tutti e tre riconducibili al dipinto della raccolta di Paolo Giovio (Klinger 1991, II, p. 49), inviatogli dal duca di Guisa nel 1548. Da questa iconografia dipende anche l'incisione di Stimmer per gli *Elogia* dello stesso Giovio. Diversa è invece l'immagine di Carlo tramandataci da un'incisione di Lucas Vosterman, che riproduce un ipotetico ritratto dipinto da Tiziano (Kenner 1898, p. 64; Wethey 1969-1975, II (1971), p. 156 n. X-14). A Mantova se ne conservava anche un busto scolpito nel 1536, da Alfonso Lombardi, il Cittadella (Braghirolli 1878, pp. 88-89), posto probabilmente nella camera delle Teste in palazzo Ducale.
Credo che anche per quest'opera il termine *ante quem* del 1589, utile per vari altri dipinti della serie sabbionetana, non sia vincolante. La pennellata corsiva e l'emergere della preparazione bruna inducono a valutare una datazione dell'opera ai primi del XVII secolo.

ARTISTA LOMBARDO

240. *Ritratto di Margherita Gonzaga* TAV. LXVI
1582-1610 ca.
olio su tela – cm 106,2x88
inv. generale 6804
Cornice, cm 109,4x93,1x4
Provenienza: Sabbioneta, palazzo Ducale (fino al 1773); Mantova, palazzo Accademico (dal 1773 al 1799 ca.); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1799 ca. al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Ladner 1935, p. 373; *Mostra iconografica* 1937, p. 65 n. 290; Ozzola 1949, n. 256; Ozzola 1953, n. 256; L. Ventura, in *Vespasiano Gonzaga* 1991, p. 46 n. 4; Tamassia 1996, p. 62; Pinotti 2005, p. 29 fig. 22; G. Sartori, in *Ferrante Gonzaga* 2007, pp. 100-101 n. 68; L. Ventura, in *Gonzaga* 2008, p. 121 n. 34; Malacarne 2010, p. 201.
Esposizioni: Sabbioneta 1991, n. 4; Guastalla 2007, n. 68; Rivarolo Mantovano 2008, n. 34.
Restauri documentati: 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546; "Eleonora Medici Gonzaga" di cm 95x80); 1995, laboratorio della Soprintendenza.

Il quadro proviene da Sabbioneta. Nel 1773 i dipinti lì ritrovati vengono portati a Mantova; nell'inventario redatto per l'occasione ben sedici sono i volti non identificati, tra i quali, probabilmente, questo. Il dipinto è apparentemente depositato in palazzo Ducale nel 1922, dalla biblioteca Comunale, e viene inventariato nel 1937 come settecentesco "ritratto di Eleonora dei Medici". Sicuramente non è, comunque, un'opera proveniente dal palazzo Ducale di Mantova e non fa quindi "parte di una serie di ritratti di Gonzaga eseguita al principio del XVII secolo, forse per rimpiazzare analoghe opere passate in Inghilterra in occasione della vendita del 1627", come supposto da Ventura (in *Vespasiano Gonzaga* 1991, p. 46).
L'identificazione proposta nell'inventario del 1937, come Eleonora de' Medici (la moglie di Vincenzo I), è accolta anche da Ozzola (1949, n. 256; 1953, n. 256), nonostante già Ladner (1935, p. 373) avesse correttamente identificato la donna effigiata con Margherita Gonzaga, figlia di Cesare Gonzaga di Guastalla e Camilla Borromeo, divenuta sposa nel 1582 di Vespasiano Gonzaga di Sabbioneta. La corretta lettura iconografica è accolta da Giannantoni (in *Mostra iconografica* 1937, p. 65 n. 290) e in anni recenti da Ventura (in *Vespasiano Gonzaga* 1991, p. 46 n. 4).
Ladner ritiene che possa trattarsi di copia seicentesca

da originale cinquecentesco; anche per Ozzola il dipinto è seicentesco e Ventura suggerisce che sia posteriore al 1627 e copia da un originale realizzato attorno al 1582, in occasione delle nozze tra Margherita e Vespasiano. La Pinotti (2005, p. 29 fig. 22) propone invece una datazione alla seconda metà del XVI secolo, posticipata ancora da Sartori (in *Ferrante Gonzaga* 2007, p. 101 n. 68: "inizi del XVII secolo") e da Ventura (in *Gonzaga* 2008, p. 121 n. 34), che insiste per un *post* 1627. Sartori suppone inoltre che il prototipo dell'opera sia un dipinto dell'*entourage* di Bernardino Campi, servito anche da modello per due ritrattini su carta della serie di Ambras, conservati al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 5105 e 5121: Kenner 1896, pp. 207 n. 76 e 219 n. 92).
Ventura (in *Vespasiano Gonzaga* 1991, p. 46; in *Gonzaga* 2008, p. 121) ricorda anche un ritratto di Margherita tredicenne, del 1574, transitato sul mercato antiquario (Sotheby's, Londra, 30 maggio 1962, lotto 146, come Orazio Vecellio), che la mostrerebbe con simile gioielleria. Quel dipinto a mio avviso è avvicinabile ai modi di Fermo Ghisoni, così come il suo *pendant*: un *Ritratto di Anna Caterina Gonzaga* all'età di 8 anni e anch'esso datato 1574 e attribuito a Orazio Vecellio nella sua recente apparizione sul mercato antiquario (Sotheby's, Londra, 6 luglio 2000, lotto 124). Le bambine sono mano nella mano in un duplice ritratto conservato nel palazzo Reale di Genova e riconducibile anch'esso alla bottega o agli allievi di Ghisoni (cfr. Leoncini 2008, p. 138 n. 43, con un riferimento tutt'altro che fuorviante a Sofonisba Anguissola, ma con un'identificazione a mio parere errata delle due bambine). Suppongo quindi che la Margherita del ritratto del 1574 non rappresenti la figlia di Cesare Gonzaga, ma la sorella di Vincenzo I, nonostante questa sia nata nel 1564. Nel dipinto genovese sarebbero quindi raffigurate le due sorelle. I tratti somatici del dipinto passato da Sotheby's nel 1962 sono in effetti confrontabili con quelli della futura duchessa di Ferrara nella miniatura già a Locko Park (cfr. cat. 215). Dello stesso autore mi pare, inoltre, un *Ritratto di giovane donna* attualmente attribuito a Lavinia Fontana (Murphy 2003, p. 113).
Non mi pare da scartare l'ipotesi che la nostra tela sabbionetana sia databile entro gli ultimi anni del XVI secolo o al massimo nei primi del XVII; non escludo un riferimento a Giovanni Bresciani, pittore attivo a Sabbioneta a cavallo dei due secoli (e sul quale: Sartori 2007).

Artista mantovano

241. *Crocifisso tra Longino e santa Maria Maddalena* TAV. LXXI
1585 ca.
olio su tela – cm 273x184,4
inv. statale 765
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: Berzaghi 1992, p. 78; Berzaghi 2002, p. 613; L'Occaso 2002, p. 52; Rodella 2002, pp. 18 e 25; G. Rodella, in *Dipinti* 2002, pp. 58-61 n. 7; Bertelli 2007b, pp. 329-331; Bertelli 2008, pp. 140-141; Berzaghi 2008, p. 85; L'Occaso 2008b, p. 112; Piccinelli 2011, p. 111.
Restauri documentati: 1987, Lino Venturelli; 2001, Giuseppe Billoni.

Il dipinto nasce per una cappella del palazzo Ducale. Il 20 giugno 1707 "Un'Ancona della Capellina di Castello di Corte, con un Crocefisso dipinto, S. Longino, e S.ta Madalena al piede della croce" è affidata a tal Vincenzo Lanfredi (ASMn, DPA, b. 102, c. 19v; cfr. Berzaghi 1992, p. 78; Bertelli 2007b, p. 329); ciò nonostante si è incerti sull'originaria collocazione dell'opera. Berzaghi propende per la cappellina detta "del Bertani" all'interno del Castello di San Giorgio (Berzaghi 1992, p. 78), oppure per quella nell'appartamento Grande di Castello (Berzaghi 2002, p. 613); così anche Rodella (in *Dipinti* 2002, pp. 58-61 n. 7). Bertelli (2007b, pp. 329-330) non esclude invece che il dipinto possa aver ornato in origine la cappella dello stesso appartamento Ducale di Corte Vecchia nella quale è testimoniato nel corso del Settecento (G. Rodella, in *Dipinti* 2002, pp. 58-61 n. 7).
Credo che si possa escludere una provenienza del-

l'opera dalla cappella dell'appartamento Grande, probabilmente compiuta e decorata verso il 1580, poiché sulla parete di fondo ci sono evidenti tracce di una composizione di iconografia analoga a quella della nostra tela, il Crocifisso tra Longino e la Maddalena, dipinta però a secco su muro. L'ambiente, inoltre, per le sue esigue dimensioni – è alto m 3,30 ca. – difficilmente poteva ospitare il nostro dipinto. La cappella dell'appartamento Ducale, realizzata nel 1601-1605, nel 1627 ospitava un *Cristo nell'orto dei Getsemani* (Morselli 2000, n. 972) e nel 1665 una "ancona del Costa vechio con diversi santi" (Meroni 1976, p. 41); è a ogni modo un ambiente nato posteriormente alla nostra tela. Ignoriamo invece come sia stata in origine ornata la cappella "del Bertani" in castello, costruita attorno al 1563 e di ampiezza sufficiente a ospitare la pala: questa rimane quindi la migliore delle alternative.
Il dipinto è noto da pochi anni. Conservato a lungo, in cattive condizioni, nei depositi del palazzo, inventariato nel 1948, da Ozzola, come opera di scuola mantovana del XVII secolo, escluso dallo stesso studioso nei cataloghi a stampa, è citato da Berzaghi (1992, p. 78) come pittura cinquecentesca e solo di recente ha ricevuto la dovuta attenzione. Rodella (in *Dipinti* 2002, pp. 58-61 n. 7) ne ha in buona misura ricostruito i vari spostamenti dal principio del XVIII secolo e ha evidenziato le componenti iconografiche (e stilistiche) che legano l'opera alla produzione locale. Longino tiene nella destra l'ampolla con la reliquia del Preziosissimo Sangue di Cristo, venerata nella cripta di Sant'Andrea; la figura del soldato isaurico rimanda a quella dipinta da Giulio Romano nella pala della cappella Boschetti nella stessa chiesa, oggi al Louvre di Parigi. Un pentimento sul braccio sinistro è visibile a occhio nudo e forse al posto della lancia era prevista la seconda ampolla. Rodella ravvisa per il Crocifisso analogie – a mio avviso non troppo stringenti – con quello dipinto da Fermo Ghisoni nella cappella Nuvoloni, ancora in Sant'Andrea; suggerisce infine un'attribuzione a Teodoro Ghisi con una datazione successiva al viaggio in Stiria, concluso nel 1590. L'attribuzione è stata accolta nei successivi contributi sull'opera (Berzaghi 2002, p. 613; L'Occaso 2002, p. 52; Bertelli 2007b, pp. 329-331).
Alcuni elementi stilistici rimandano alla cultura centroitaliana, baroccesca e zuccaresca, importata a Mantova da Lorenzo Costa il Giovane. In particolare il rimando alla *Cena in casa di Simone Fariseo* a Boccadiganda, comunemente attribuita a Costa, pare particolarmente appropriato, se non altro come termine cronologico *post quem*. Suggerisco di conseguenza una datazione attorno al 1585 e propendo con un margine di dubbio per la corrente attribuzione a Teodoro Ghisi.

ARTISTA EMILIANO

242. *Ritratto di Fulvia Pico da Correggio (?)* TAV. LXXIV
1585-1590 ca. cornice: TAV. CCI
olio su tela – cm 217x157
inv. statale 21
Cornice, cm 239x140,5x5,5
Iscrizioni: sulla lettera "All'il.[lustrissima] Si.[gnor]a mia et Pr.[incipe]ssa mia eccel.[l]entissima Sig.[nor]a Contessa della Mirandola".
Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 20; Ozzola 1953, n. 20; Ivanoff, Zampetti 1979, p. 600 n. 479; Cappi 1984, p. 100; Mason Rinaldi 1984, p. 170 n. A43; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 86 n. 30; Cappi 1992, pp. 9-10; L'Occaso 2006c, p. 149; Tusini 2006, p. 44.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili).

Il ritratto proviene da Mirandola e giunge a Mantova nel 1716, assieme a un notevole lotto di opere. Come nota Cappi (1984, p. 100) il dipinto va forse ravvisato, nell'inventario dei Pico del 1649-1650, con il "ritratto in piedi della Sig.ra Contessa Fulvia" (*Castello di Mirandola* 2006, p. 250). Ciò porta lo studioso, per primo, a ipotizzare che la non più giovane donna rappresentata in abiti vedovili nella tela mantovana sia la contessa Fulvia da Correggio Pico. Precedentemente il dipinto è inventariato in palazzo Ducale, nel 1937, come opera di Peranda ma senza alcun tentativo di identificazione dell'effigiata. Ozzola (1949, n. 20; 1953, n. 20)

descrive l'opera semplicemente come "Ritratto di dama in abito nero": vedovile, direi, per il velo sulla fronte. Lo stesso Cappi riferisce di un precedente tentativo di identificare la donna con la principessa Ippolita d'Este, moglie di Federico Pico, ma ritiene infine che il titolo di contessa vergato sulla lettera posta sul tavolino basti a escludere questa ipotesi.
Fulvia di Ippolito da Correggio, nata nel 1543 e morta nel 1590, sposa nel 1560 il conte Ludovico II Pico, al quale dà tre figli: Galeotto III, Federico II e Alessandro I. Quest'ultimo è con ogni probabilità colui che ha iniziato a formare una vera galleria di ritratti della famiglia. Un ritratto della "contessa di Mirandola" di mano dell'"eccellente pittore" Jean Bahuet era atteso da Muzio Manfredi, che nel 1591 si rammaricava dell'impossibilità di riceverlo, essendo la donna appena morta (Manfredi 1606, p. 141 n. 172).
Giustamente Cappi (1992, pp. 9-10) insiste sull'identificazione con Fulvia, che pare convincente, e su una cronologia dell'opera anteriore al 1590, mentre la Martinelli Braglia (in *Committenze dei Pico* 1991, p. 86 n. 30) e Tusini (2006, p. 44) non escludono che si tratti di un ritratto postumo. Cappi (1984, p. 100) espone anche ragionevoli riserve in merito all'attribuzione dell'opera a Palma, avanzata da Ozzola (1949, n. 20; 1953, n. 20) e accolta con incertezza tanto da Ivanoff e Zampetti (1979, p. 600 n. 479), quanto dalla Mason Rinaldi (1984, p. 170 n. A43); la Martinelli Braglia (in *Committenze dei Pico* 1991, p. 86 n. 30) ne orienta più decisamente l'esecuzione in ambito emiliano, notando "attinenze al fraseggio di Lavinia Fontana, pur se in un contesto più corsivo, per quella certa naturalezza «lombarda» filtrata dagli esempi dei Carracci". Effettivamente, sia la presumibile età della donna (apparentemente quarantenne), sia il dato stilistico, inducono a porre l'esecuzione dell'opera nel penultimo decennio del XVI secolo e a svincolarla dal gruppo di ritratti realizzati da Peranda ai primi del Seicento (cat. 319-325, 334, 350 e 367).

Artista emiliano (?)

243. *Ritratto di giovane vestito di bianco* TAV. LXXIV
1590 ca.
olio su tela – cm 161,1x83,8
inv. generale 6828; inv. statale 691
Cornice, cm 177,8x99,8x6,5
Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 106.
Bibliografia: Ozzola 1946, p. 11 n. 33; Ozzola 1949, n. 65; Ozzola 1953, n. 65; Ragghianti 1962, p. 38; L'Occaso 2006c, p. 149.
Restauri documentati: 1923 ca., Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 1999, Marcello Castrichini.

Attraverso i documenti d'archivio si può tentare di ricostruire la storia di questo dipinto e dell'altro ritratto, cat. 331, che a esso è strettamente connesso. È assai probabile che entrambi fossero in palazzo Ducale già prima del deposito di opere da parte del Comune, nel primo Novecento, poiché non compaiono in alcun verbale municipale di consegna. Gli inventari ottocenteschi del palazzo Ducale sono però, riguardo ai ritratti, piuttosto confusi e generici. Ritengo tuttavia che si possa accostare ai due dipinti la voce che compare in un *Giornale delle verificazioni quotidiane fatte per la rinnovazione dell'inventaro, che fu terminato li 21. Giugno 1828* (ASMn, Sc, b. 90), dove sono indicati dei quadri segnati col n. "213. rap.ti due Principi e due Principesse della famiglia Picco della Mirandola dipinti da Sante Peranda ad olio".
Se è impossibile isolare, negli inventari del palazzo Ducale, i singoli ritratti di provenienza mirandolese, vale la pena ricordare che tra i beni dei Pico elencati nel 1649-1650 compaiono "Duoi quadri con duoi puttini in piedi l'uno del Sig.r Principe Galeotto vecchio, e l'altro del Sig.r Principe Federico" (*Castello di Mirandola* 2006, p. 250) e che essi vengono portati nel 1716 a Mantova. Questi sono gli elementi a favore dell'ipotesi (accennata in L'Occaso 2006c, p. 149) di una provenienza mirandolese dei due quadri; occorre tuttavia segnalare che Cottafavi suggerisce, in una relazione manoscritta del 1933, che il cat. 243 rappresenti san Luigi

Gonzaga (ASoMn, Pos. II, PD).
Il nostro dipinto è inizialmente riferito a Frans Pourbus il Giovane da Ozzola (1946, p. 11 n. 33), il quale in seguito lo ritiene piuttosto della scuola di François Clouet (Ozzola 1949, n. 65; 1953, n. 65). Con un brevissimo commento, Ragghianti (1962, p. 38) giudica il nostro quadro ridipinto, ma riferibile comunque all'ambito di Pourbus, spostandone di conseguenza la cronologia ai primi del Seicento. Il ritratto, se – come credo – proviene da Mirandola, non potrebbe comunque essere assegnato a Sante Peranda, lì attivo come ritrattista dal 1610 ca., poiché mostra un fare pittorico decisamente non veneziano e vicino, piuttosto, all'arte emiliana.
Sembra infatti possibile confrontare il nostro quadro con la ritrattistica ferrarese e modenese della fine del Cinquecento o con gli esiti di certa produzione del bolognese Bartolomeo Cesi.

Francesco Borgani, attr. a
Mantova 1557 – 1624

244. *Ritratto di Francesco Agnello Soardi* TAV. LXXIV
1590 ca.
olio su tela – cm 117,9x86,5
inv. generale 6853; inv. statale 206
Ricca cornice dorata ottocentesca, cm 143,7x114,9x9,2
Iscrizioni: sul tavolo, la lettera è indirizzata al "Molto Mag^{co} et ecc^{te} giure Con^{to} / sig^{r} Franc^{o} Agnello di Soardi / sig^{r} oss^{mo} / In Mantoa"; sulla cornice sul retro "206"; sulla tela (di rifodero): "FRANCISCUS AGNELLO DE SUARDIS LEGUM DOCTOR SER AETATIS ANNORUM LXXII / MDLXX" (cfr. Ozzola 1949, n. 118: "Nel retro porta la scritta Franciscus Agnello de Suardis Legum doctor Ser(enissimae). Aetatis annorum LXXII – MDLXX. [...].").
Provenienza: Mantova (?), Angelo Alessandri (prima del 1920); Venezia, Giovanni Rossi (1920); Mantova, palazzo Ducale (dal 1920).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Cini 425941; Giovetti 112.
Bibliografia: Giannantoni 1929, p. 58; Ozzola 1946, p. 15 n. 62; Ozzola 1946b, pp. 185-190; Ozzola 1949, n. 118; Ozzola 1949b, p. 80; Ozzola 1953, n. 118; Ragghianti 1962, p. 38; Wethey 1962, II, p. 207 n. X-195; Wethey 1967, II, p. 223 n. X-195; Paccagnini 1973, p. [35].

Le prime notizie note su quest'opera risalgono al 1920, quando il dipinto è comprato dallo Stato; il quadro – già posseduto "dal professore Angelo Alessandri" – viene bloccato a Venezia, dove era stato presentato per l'esportazione dall'antiquario Giovanni Rossi, ed è acquistato pertanto dallo Stato per 1.500 lire (ASoMn).
La prima menzione bibliografica è di Giannantoni (1929, p. 58), il quale accenna al dipinto ritenendolo della maniera di Pourbus. Alcuni lustri dopo Ozzola (1946b, pp. 185-190) si sofferma sull'opera: egli sostiene che il ritratto deriva, nella sua impostazione, da quello di Benedetto Varchi dipinto da Tiziano e conservato a Vienna, nel Kunsthistorisches Museum (inv. GG 91); rileva quindi la presenza sul retro della scritta "Franciscus Agnello de Suardis Legum doctor Ser(enissimae) MDLXX", resa in seguito illeggibile da un rifodero; attribuisce quindi l'opera a Domenico Theotokopulos, El Greco, negli anni del suo soggiorno veneziano.
Ozzola (1949, n. 118; 1953, n. 118) ribadisce in seguito la sua proposta, adducendo a conferma anche un parere privato di Pietro Toesca. La smentita arriva nel 1962 a opera di Ragghianti, che confuta l'attribuzione a El Greco ritenendola inverosimile e afferma che lo stile del dipinto "non è ben definibile". Altrettanto drastico è il giudizio, espresso nello stesso anno da Wethey (1962, II, p. 207 n. X-195), che esclude l'opera dal catalogo di El Greco, la dice di "Flemish-Italian School" e scrive: "The ruff collar has been painted in modern times over the original lace collar, which however is still visible (!), in an attempt to make it look like a picture by El Greco". Secondo Paccagnini (1973, p. [35]) il dipinto è semplicemente di un pittore mantovano della seconda metà del Cinquecento.
Il quadro va nuovamente analizzato alla luce delle ricerche compiute sull'effigiato. Alcuni dati incontrovertibili si ottengono incrociando le informazioni fornite da Amadei e Marani (1969, pp. 152-153) con i docu-

menti d'archivio: Francesco è figlio di Gian Domenico ed è uomo caro, in gioventù, a Ercole Gonzaga, che "si prese somma cura di Francesco Agnelli Soardi, che fu poi senatore, e fu ottimo oratore, e buon poeta latino e volgare, e assai intelligente della lingua greca"; leggiamo ciò in un manoscritto che indica Francesco quale "compagno" di Francesco Gonzaga, figlio di Ferrante e cardinale dal 1561 (ASMn, DPA, b. 53). Agnelli nel 1563 viene iscritto nel registro dei giureconsulti mantovani, nel 1577 è senatore di Mantova e nel 1585 del Monferrato; nel 1591 risulta sposato con Domizia Borsieri (ASMn, RN, 1591, c. 1852r). Il 7 dicembre 1608 il giureconsulto fa testamento (ASMn, AN, not. R. Cavalli, b. 2957), disponendo la propria sepoltura nel monumento fatto costruire nella sua cappella in San Barnaba; nomina suoi eredi, in parti uguali, i figli Teodoro, Ferrante, Vincenzo, Carlo e Aurelio. Teodoro muore nel 1613, Ferrante nel 1623, Vincenzo (che diviene anche vescovo di Alba e poi di Mantova) nel 1644, Aurelio nel 1643, mentre un figlio di nome Camillo decede nel 1574. Il 14 marzo 1610, Francesco risulta morto (ASMn, AN, not. G. Agnelli, b. 1128).
Infatti l'8 dicembre 1608 i registri necrologici mantovani attestano che "Il molto illustre signor Francesco Agnelli Souardi senatore nella contrata dell'Unicorno è morto di febre e fluso in dieci dì, de ani nº 71" (ASMn, AG, Necrologi, vol. 26, c. 109r, n. 36): allora egli deve essere nato nel 1537, o forse poco prima. Sembrerebbe quindi che egli non abbia mai raggiunto i 72 anni indicati nella scritta vista da Ozzola, e di certo il ritratto non è del 1570, quando il giureconsulto non è ancora quarantenne; si tratta invece di un dipinto realizzato quando questi ha almeno 50 anni e probabilmente verso il 1590. Non escludo che Ozzola abbia letto la data riportata sul retro della tela – che magari era mutila o semplicemente scorretta – a sua convenienza, "calandola" negli anni veneziani di El Greco (che nel 1567 è nella Serenissima e nel 1577 è già a Toledo), e che abbia voluto leggere, per creare un legame con Venezia, "Ser" al posto di "Sen" (per *senator*). Lo spostamento dell'opera a ridosso del 1590 permette di inserirla agevolmente nel contesto artistico mantovano, notando affinità con la pittura di Francesco Borgani, al quale, secondo Sergio Marinelli (com. or.), il dipinto potrebbe spettare. Della stessa mano potrebbe essere il *Ritratto di Antonio Arrivabene* del Museo Civico di Correggio (cm 40x30; V. Pratissoli, in *Museo Civico* 1995, p. 81), ritenuto opera emiliana, ma forse mantovana; rilevo inoltre affinità con alcuni dei ritrattini miniati per l'arciduca Ferdinando d'Austria (per esempio, il *Federico Gonzaga di Gazzuolo*: Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 5125).

Francesco Borgani, ambito di

245. *Madonna col Bambino e san Giuseppe* TAV. LXXVIII
1590-1610
affresco strappato e applicato su tela – cm 115x100,1
inv. statale 2430
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani.

L'affresco proviene dalle demolizioni del quartiere Bellalancia (1957-1960). Non è purtroppo possibile individuare con esattezza l'edificio da cui è stato strappato, in quanto nessuna indicazione è fornita, in merito all'origine, nella documentazione del palazzo Ducale, dove l'affresco è inventariato nel 1973, come "Affresco raffigurante la Madonna".
Davanti a un tendaggio verde che copre parzialmente il fondale, è seduta la Vergine che allatta il Bambino, adagiato su un cuscino; sulla destra è san Giuseppe. La composizione potrebbe derivare da una stampa non identificata. Il pessimo stato di conservazione non permette di esprimere un sicuro giudizio in merito alla cronologia e alla paternità dell'opera, ma vi ravviso vari elementi collegabili alla pittura mantovana alla svolta tra il XVI e il XVII secolo. Il Bambino, quasi corpulento

nella sua pienezza volumetrica e dipinto con una certa morbidezza d'impasto, e la Vergine, con un panno striato che le cinge il collo, richiamano in mente soluzioni iconografiche simili, ma mai identiche, di Francesco Borgani. Al suo ambiente, o meglio a un anonimo manierista locale attorno al 1600, è attribuibile la delicata e non spregevole immagine di devozione, forse estratta da un'edicola.

ARTISTA MANTOVANO

246. *Madonna col Bambino in gloria, sopra una città* TAV. LXXVIII
1590-1610
affresco strappato – cm 220,7x140,2
inv. statale 2005
Provenienza: Mantova, quartiere Bellalancia (fino al 1957-1960); Mantova, palazzo Ducale (dal 1957-1960).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1957-1960, Assirto Coffani.

Dalle demolizioni del quartiere Bellalancia si è salvato anche questo affresco centinato, che rappresenta la Madonna col Bambino tra nuvole, sopra un paesaggio montuoso nel quale si scorge anche il profilo di una città.
La Vergine e suo Figlio hanno proporzioni allungate e spigolose, l'incarnato è aspro e sommaria è la resa anatomica delle due figure; povera e dura la tavolozza.
Si tratta di una modesta opera di un tardo manierista locale, databile a ridosso del 1600 e forse ripresa da una stampa.

ARTISTA FIAMMINGO (?)

247. *Ritratto di dama* TAV. LXXIV
1590-1600 ca. cornice: TAV. CCI
olio su tela – cm 80,2x60,2
inv. generale 12237
Cornice, cm 94x74,7
Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (almeno dal 1862 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: OZZOLA 1949, n. 132; OZZOLA 1953, n. 132; MATTIOLI 1977b, p. 73 n. F.2; *Repertory* 2001-2002, I (2001), p. 180 n. 277.
Esposizioni: Mantova 1977, n. F.2.
Restauri documentati: 1998, Francesco Melli.

Assai trascurato dagli studi, il dipinto presenta numerose incognite. Non se ne conosce la provenienza, poiché è inventariato nel 1937 (come "Ritratto di Principessa incognita") senza notizie neppure in merito alla proprietà. La possibilità – ragionevolmente prospettata da Lorenzo Bonoldi e Giulia Marocchi (com. or.) – di ravvisare il dipinto nell'elenco allegato al rogito Siliprandi (TAMASSIA 1996, p. 87 n. 418: "a mezza figura una Principessa vestita alla Spagnola con perle al collo e decorazione"), permetterebbe di stabilire che l'opera è di proprietà comunale. Il dipinto è in seguito segnalato da OZZOLA (1949, n. 132; 1953, n. 132) come copia (senza tuttavia l'indicazione del supposto prototipo) di "scuola fiamminga" del XVII secolo e viene quindi esaminato in dettaglio per la prima volta solo dalla MATTIOLI (1977b, p. 73 n. F.2), allorché è esposto alla mostra mantovana per il cinquecentenario dalla nascita di Rubens.
La donna indossa un grande pizzo e una ricca collana di perle, porta al petto un gioiello a cuore, con incastonata una pietra preziosa e una perla a goccia pendente, sormontato da una corona – indicativa dello sta-

tus sociale – e da un fiocco. Secondo la Mattioli il dipinto è opera di autore fiammingo della fine del XVI secolo, per via di una "severità ancora cinquecentesca" che sottende il ritratto; i tratti spigolosi del volto le ricordano la fisionomia di Luigi XIII, figlio di Maria de' Medici, e le suggeriscono quindi che la donna possa essere proprio della famiglia fiorentina. Un gioiello a forma di cuore è appeso alla cintura di Vittoria Pepoli, in un seicentesco ritratto conservato nelle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna.
È stata recentemente avanzata anche la proposta che la donna, per via delle perle, possa chiamarsi Margherita (*Repertory* 2001-2002, I (2001), p. 180 n. 277). La goletta inamidata di trina potrebbe spingere la datazione del ritratto già al primo Seicento. Rilevo una certa somiglianza con i tratti di Cristina di Francia, duchessa di Savoia, per confronto con un dipinto del castello di Racconigi.

Tiziano Vecellio, copie da

TAV. LXXV-LXXVII

248. *Giulio Cesare*
1590-1600 ca.
olio su tela – cm 135x109
inv. generale 11262; inv. statale 327

249. *Ottaviano Augusto*
1590-1600 ca.
olio su tela – cm 134,5x109,3
inv. generale 11263; inv. statale 328

250. *Tiberio*
1590-1600 ca.
olio su tela – cm 134,2x96,7
inv. generale 11264; inv. statale 329

251. *Caligola*
1590-1600 ca.
olio su tela – cm 133,2x97,5
inv. generale 11265; inv. statale 330

252. *Claudio*
1590-1600 ca.
olio su tela – cm 135x98
inv. generale 11266; inv. statale 331

253. *Nerone*
1590-1600 ca.
olio su tela – cm 134,4x108,8
inv. generale 11267; inv. statale 332

254. *Galba*
1590-1600 ca.
olio su tela – cm 134,5x108,7
nv. generale 11268; inv. statale 333

255. *Ottone*
1590-1600 ca.
olio su tela – cm 135,7x108,8
inv. generale 11269; inv. statale 334

256. *Vitellio*
1590-1600 ca.
olio su tela – cm 135,3x98
inv. generale 11270; inv. statale 335

257. *Vespasiano*
1590-1600 ca.
olio su tela – cm 135x97,5
inv. generale 11271; inv. statale 336

258. *Tito*
1590-1600 ca.
olio su tela – cm 135x98
inv. generale 11272; inv. statale 337

Artista mantovano

259. *Flavio Domiziano*
1590-1600 ca.
olio su tela – cm 135x109
inv. generale 11273; inv. statale 338
Iscrizioni: sul telaio "Imperatore Flavio Domiziano".

Provenienza: Venezia, Giovanni Candrian (fino al 1924); Mantova, palazzo Ducale (dal 1924).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 127 (Tito), 158 (Caligola), 340 (insieme); ISAL 56007-8.
Bibliografia: Re 1925, p. 6; Restori 1925, p. 75; Cottafavi 1928, p. 623; Giannantoni 1929, p. 93; Pacchioni, Pacchioni 1930, p. 113; Suida 1933, p. 163; Ozzola 1946, p. 23 n. 106; Ozzola 1949, nn. 275-286; Ozzola 1953, nn. 275-286; Zeri 1953, p. 38; Hartt 1958,

II, tav. 365; Moschini Marconi 1962, p. 263; G. Giubbini, in Scaramuccia 1674 [1965], p. 30; Paccagnini 1969b, pp. 153 e 221 nota 267; Pallucchini 1969, I, p. 342; Paccagnini 1973, p. [47]; Wethey 1969-1975, III (1975), pp. 44-45 e 237-238; Puerari 1976, p. 200; *Scienza a Corte* 1979, pp. 206 nota 137 e 212 nota 185; Berzaghi 1984, p. 95 nota 28; Cappi 1984, pp. 161-162 e 164; Valcanover 1984, p. 172; Tellini Perina 1989c, p. 20; C. Tellini Perina, in *La pittura in Italia* 1989, II, p. 733; Safarik 1990, p. 264; Berzaghi 1992, p. 61; A. Ferri, in *DBI* 1960-2010, XLIV (1994), p. 25; Berzaghi 1995, p. 71 nota 146; Cieri Via 1997, p. 396; Leydi 1999, p. 200 nota 35; Rodella 2001, pp. 48-49; L'Occaso 2002, p. 73; Vannugli 2002, p. 288 nota 76; Bertelli 2003, pp. 122-123; Grimoldi 2003, p. 352; Ragozzino 2003, p. 164; L'Occaso 2006c, p. 151; Furlotti, Rebecchini 2008, p. 180.
Restauri documentati: 1954, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1954/1955, pos. 3, Restauro opere d'arte); 1969, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1969, pos. 3, Spese per il restauro); 1997, Marcello Castrichini (Todi).

Lo Stato acquista per 15.000 lire nel 1924 questo ciclo di dodici tele presso l'antiquario Giovanni Candrian di Venezia, attraverso una sottoscrizione cui contribuiscono il commendatore Piero Preda di Milano, al 66%, la Provincia di Mantova e la Società per il palazzo Ducale (Cottafavi 1928, p. 623). Le dodici tele vengono subito destinate al decoro del camerino dei Cesari di Corte Nuova, a simbolico risarcimento della serie originale di undici *Cesari*, dipinti da Tiziano Vecellio nel 1536-1540 (Bodart 1998), venduti dai Gonzaga nel 1628 e persi nell'incendio dell'Alcázar di Madrid del 1734. Cappi (1984, pp. 161-162) ipotizza che le nostre tele provengano da Mirandola, poiché una serie di *Cesari* giunge da quella cittadina, nel 1716, in palazzo Ducale; vi è ancora attestata nel 1752 ma va poi dispersa entro la fine del secolo (L'Occaso 2006c, p. 151). La tela rappresentante *Domiziano* rimane esclusa dall'esposizione così come dall'originale allestimento, in quanto Tiziano dipinge solo undici quadri e il dodicesimo viene forse realizzato da Giulio Romano (Bodart 1999b, p. 159); in seguito vari artisti si cimentano nel confronto con Tiziano, dipingendo il *Domiziano*, e tra questi soprattutto Bernardino Campi, dal 1561.
La nostra serie è quindi una delle numerose copie realizzate in antico dalla fortunatissima invenzione tizianesca. Fonti e documenti offrono il nome di numerosi artisti impegnati nella realizzazione di copie; tra essi Fermo Ghisoni, Giovanni da Monte, Ippolito Costa, Bernardino Campi (del quale ricordo in particolare la serie del Museo Nazionale di Capodimonte, a Napoli), Lorenzo Costa il Giovane, Teodoro Ghisi, Ippolito Andreasi, Pietro Fachetti, Annibale Carracci, Alessandro Varotari, Domenco Fetti, Jacopo Borbone e persino Giulio Carpioni. Comprensibile quindi il tentativo di attribuire all'uno o all'altro le dodici tele in palazzo Ducale: già nel 1925 viene avanzato il nome di Bernardino Campi (Re 1925, p. 6), ribadito in forma dubitativa (Restori 1925, p. 75) o affermativa (Giannantoni 1929, p. 93). Pacchioni e Suida non si sbilanciano in un'attribuzione e si limitano a ricordare la serie mantovana come una buona copia antica (Pacchioni, Pacchioni 1930, p. 113; Suida 1933, p. 163); Ozzola nel 1949 (nn. 275-286; 1953, nn. 275-286) e Zeri nel 1953 (p. 38) propongono di assegnare i nostri dodici *Cesari* a Pietro Fachetti, noto come copista di corte.
Hartt (1958, II, tav. 365) sembra preferire tuttavia il riferimento a Campi, mentre Paccagnini (1969b, p. 221 nota 267) esprime dubbi circa l'attribuzione a Fachetti nel 1969, quando le tele sono sottoposte a un restauro: gli paiono di ottima qualità e le ritiene di gusto veneto. Sulla qualità non concorda Wethey (1969-1975, III (1975), pp. 44-45), che le giudica mediocri, mentre in seguito registriamo il parere della Tellini Perina (in *La pittura in Italia* 1989, II, p. 733) e di Vannugli (2002, p. 288 nota 76), che bocciano come "priva di fondamento" l'attribuzione a Fachetti. Per Leydi (1999, p. 200 nota 35) esse sono "forse dovute a Bernardino Campi"; potrebbero altrimenti essere di scuola mantovana della fine del Cinquecento (L'Occaso 2002, p. 73; Ragozzino 2003, p. 164).
Bisogna notare che, nonostante quanto scritto da Paccagnini, sembra assai difficile ravvisare una componente stilistica veneta in questi dipinti, in cui sono sottolineati il vigore plastico e la monumentalità. I dipinti di Tiziano sono fedelmente copiati nei disegni di Düsseldorf (Kupferstichkabinett, inv. F.P. 10910-10915, 10931-10935), riferiti all'Andreasino, e nelle incisioni, non anteriori al 1622, di Ægidius Sadeler in cui i *Cesari* hanno uno sviluppo verticale maggiore delle nostre tele, tagliate sul margine inferiore. Esiste anche un'altra serie di incisioni di Wolfgang Kilian, dedicata nel 1608 a Vincenzo I, dei dodici Cesari "cum Ausonÿ in eosdem Tetrasticis" (Vienna, Albertina, HB 52 (1) 5, pp. 33-39; *Hollstein's German* 1954-2009, XVIII (1976), p. 197 nn. 619-631), ma non ha a che vedere con l'iconografia della serie tizianesca. Un'ulteriore serie di 13 pezzi sarebbe incisa su disegni di Raffaello Schiaminossi (*ibidem*, p. 199 nn. 721-733). La serie mantovana è apparentemente tratta almeno da copie fedeli agli originali: i particolari corrispondono infatti in tutto alle immagini tramandate dai disegni di Düsseldorf, mentre si discostano dalle incisioni del Sadeler per una serie di dettagli decorativi (o anche nella posa, come l'*Augusto*); i nostri dipinti non derivano quindi dalle stampe e sono probabilmente anteriori o indipendenti.
Il nostro *Domiziano* non corrisponde ad alcuno degli

esemplari con quella iconografia a me noti e neppure si integra perfettamente con gli altri *Imperatori* tizianeschi: è di proporzioni maggiori, la figura è contenuta a stento nello spazio e s'interrompe alla vita e non ai fianchi come gli altri undici *Imperatori*; il braccio destro è tagliato e la testa lambisce il bordo superiore; la finestrella aperta in alto a sinistra mostra il tentativo di dialogare con la pittura di Tiziano, ma il prototipo per il nostro *Domiziano* potrebbe essere un'opera mantovana degli anni Ottanta del XVI secolo. A quella *koinè* rimandano alcuni particolari, come una sorta di appiattimento della figura e la linea decorativa del panneggio sulla manica.

Le dodici tele del palazzo Ducale potrebbero spettare inoltre a mani diverse: scarti qualitativi e stilistici sono avvertibili anche tra gli altri pezzi della serie. Alcune tele sono in effetti accostabili allo stesso Bernardino Campi, cui credo si possa riferire in particolare il *Vitellio*.

Ludovico Dondi, attr. a (da Andrea Mantegna)
doc. Siena 1585 – Mantova 1623

260-268. *Copia dai Trionfi di Cesare* TAV. LXXVIII-LXXXI
1591-1595 ca.
affreschi strappati e montati su pannelli – cm 162x157,5; 162x148; 162x144; 162x144; 162x131; 162x144; 162x144; 162x149,5; 162x136,5
inv. statale 740-748
Provenienza: Mantova, palazzo Petrozzani (fino al 1939); Mantova, palazzo Ducale (dal 1939 al 2002); Mantova, palazzo di San Sebastiano (dal 2002).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Alinari 48277-48282 (del 1939, otto scene); Giovetti 3412-3414; ISAL 48278.
Bibliografia: Luzio 1938, pp. 192-197; Anonimo 1939, pp. 16-17; Barbacci 1939, p. 9; Barbacci, Giannantoni 1939; Argan 1940; Luzio 1940, *passim*; Restori 1940, p. 12; Anonimo 1941, p. 261; Fiocco 1941, pp. 186-190; Ozzola 1949, nn. 289-297; Ozzola 1953, nn. 289-297; Paccagnini 1961b, p. 47 n. 28b; Perina 1961b, p. 303 nota 126; Paccagnini 1973, p. [52]; Martindale 1979, pp. 104-106; Brown 1984, p. 38; Suitner 1986, pp. 25 e 27; A. Cicinelli, in Cerati 1989, p. 13; Berzaghi 1992, p. 82; Agosti 1995, p. 83 nota 130; Karpinski 2001, p. 45 note 14-15; Agosti 2005, pp. X e XI nota 18; Agosti 2005c, p. 462 nota 11; Arlt 2005, pp. 72-73; Erbesato 2005, p. 99; Lapenta 2006, p. 233; C. Pisani, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 118 n. 25; M. Marubbi, in *Pinacoteca Ala Ponzone* 2007, p. 51; Tosetti Grandi 2008, p. 14 nota 4.
Esposizioni: Mantova 1961, n. 28b; Mantova 2006-2007c, n. 25.
Restauri documentati: 1939, Arturo Raffaldini e Franco Steffanoni (Barbacci, Giannantoni 1939); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546).

Artista mantovano

269-270. *Carità; Due figure appoggiate a un timpano*
1591-1595 ca.
inv. statale 749-750
affreschi strappati e applicati su pannelli – cm 300x174,8; 199,7x131,9
Provenienza: Mantova, palazzo Petrozzani (fino al 1939); Mantova, palazzo Ducale (dal 1939).

Artisti mantovani

271-273. *Stemma; Stemma; Angelo reggistemma*
1591-1595 ca. e 1674
inv. statale 751-753
affreschi strappati e applicati su tela – cm 185,1x165; 184,8x165; 160x136,7
Iscrizioni: "TULLIUS" sul 751, "PETROZANNUS" sul 752, "MDCLXXIIII" sul 753.
Provenienza: Mantova, palazzo Petrozzani (fino al 1939); Mantova, palazzo Ducale (dal 1939 al 1999); Mantova, Prefettura (dal 1999, gli inv. 751-752).

Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Zeri, nn. 76975-76976 (PI 353, fasc. 1, nella cartella di Girolamo da Treviso).
Bibliografia: [cfr. cat. 260-268]; Ozzola 1949, nn. 298-302; Ozzola 1953, nn. 298-302; Suitner 1986, pp. 25-27; Vaccari 1987, pp. 16-17; G. Suitner, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 250-251; Berzaghi 1992, p. 82; Cavazzoli 1998, p. 37; Tellini Perina 2005, pp. 105-106; C. Pisani, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 118.
Restauri documentati: 1939, Arturo Raffaldini e Franco Steffanoni (Barbacci, Giannantoni 1939); 1997-1999, Marcello Castrichini; 1998, laboratorio della Soprintendenza.

I cat. 260-273 costituiscono un unico, per quanto eterogeneo, blocco di affreschi, strappati nel 1938-1939 per interessamento di Alessandro Luzio e a spese di Prassitele Piccinini. Di proprietà di quest'ultimo è l'edificio, palazzo Petrozzani, in cui i murali vengono scoperti; lo stesso Piccinini li dona al palazzo Ducale che oggi ne conserva solo una parte: due pannelli si trovano infatti in ambienti della Prefettura cittadina mentre tutto il ciclo con copie dai *Trionfi di Cesare* è dal 2002 esposto nel palazzo di San Sebastiano, ove nel Cinquecento sono stati gli originali di Mantegna, oggi nella Orangery di Hampton Court.
Gli affreschi provenienti da palazzo Petrozzani sono di controversa cronologia: tanto quelli rappresentanti *Figure allegoriche* (inv. 749-753), quanto le copie dei *Trionfi di Cesare* (inv. 740-748). Va inoltre detto subito – anticipando quanto tra breve dimostrerò – che il primo gruppo di affreschi non è omogeneo: difatti gli inv. 751-753 non provengono dallo stesso ambiente dei 749-750, nonostante Ozzola li schedi assieme, ma sono anzi, più probabilmente, avanzi dello stesso ambiente da cui provengono i *Trionfi*.
Le vicende dell'edificio forniscono elementi utili a dirimere la complessa questione cronologica di questi murali; la storia dello stabile si può ricostruire con una certa precisione grazie agli scritti di Francesco Negri Ciriaci (1664, I, pp. 461-461), il quale l'affronta da un punto di vista legale. Vincenzo Malatesta intenta un processo per mancato rispetto del fidecommisso cui Carlo Malatesta lega l'edificio nel suo testamento (ASMn, RN, 1579, cc. 969v-971r). Lo stabile viene infatti venduto dal suo erede Sigismondo Malatesta, forse nel 1588, a Tullo Petrozzani, il quale "ignarus fideicommissi iam acquisiverat tres portiuncolas eiusdem domus, quas iam fabricaverat". Viene anche detto che "pars interior domus erat ruinosa" e che "Dominus Petrozannus erat in speciosum ædificium eam fabricaturus, sicuti fecit in decus civitatis": a lui spetta quindi fuori d'ogni dubbio la sistemazione dello stabile e il suo decoro.
Dal salone principale provengono l'allegoria della *Carità* (inv. 749), le due figure appoggiate a un timpano architettonico (inv. 750); da un altro ambiente – come già chiaramente detto dalla Suitner (1986, p. 27) – sono state tolte le nove copie dai *Trionfi di Cesare* (invv. 740-748) e provengono forse gli affreschi con stemmi e figure di angeli (invv. 751-753). Con lo strappo degli anni Trenta vanno perdute (Suitner 1986, p. 25) alcune figure allegoriche del salone, che affaccia su via Mazzini e conserva ancora buona parte della decorazione originale. Gli invv. 749-750 provengono dalla parete sud di testata di questo ambiente ed erano in origine contigui: la traccia della *Carità* è molto evidente sul muro e alla sua sinistra va riposizionato l'inv. 750. Le due figure alate reggistemma appartengono alla decorazione di un frontone la cui porzione sinistra è tuttora in sito. Il resto delle pareti è occupato da raffigurazioni allegoriche di altre Virtù: sono ben riconoscibili la Temperanza, la Fede, la Prudenza e la Fortezza; due (Speranza e Giustizia) sono perdute, così come la pittura che occupava il vasto spazio centrale della parete lunga di fronte alle finestre.
La decorazione del salone è scandita da ampie lesene e le figure allegoriche sono inserite in nicchie ad abside a conchiglia (come la *Carità*); le campate centrali delle pareti corte recano invece due finti portali sormontati da timpano, sovrastati da quattro figure allegoriche che sostengono al centro uno stemma. Solo quello della testata nord è ora visibile, essendo l'altro andato perduto. È certamente lo stemma della famiglia Petrozzani ed è sormontato inoltre da mitra e pastorale, dignità concesse nel 1591 a Tullo, che "godeva di prerogative semi-episcopali" (Tellini Perina 1986, p. 20). Questo anno costituisce quindi un termine *post quem* per la decorazione, poiché lo stemma suddetto appartiene certamente alla stessa superficie pittorica delle *Allegorie*; è quindi credibile la data 1588 indicata da Negri Ciriaci, per l'acquisto dello stabile da parte di Petrozzani. Questi ha evidentemente sistemato il salone principale facendolo affrescare negli anni immediatamente successivi. Vale la pena ricordare che l'oratorio di San Lorenzino, annesso alla fabbrica, è eretto nel 1590 e consacrato l'anno dopo. La committenza di Tullo va posta, in accordo con la Suitner (1986, p. 27), al 1591-1595, propendendo per il primo termine.
Gli altri strappi qui analizzati non provengono dallo stesso ambiente, ma forse da una stanza attigua: le decorazioni superstiti del palazzo Petrozzani non mostrano tracce collegabili con sicurezza ai *Trionfi di Cesare*, ma è probabile che l'ambiente da cui essi vengono sia una stanza adiacente al salone principale e ora quasi priva di decorazione sulle pareti.

Gli affreschi provenienti dal salone sono ritenuti da Barbacci e Giannantoni (1939, p. 618) possibili opere di Viani; Luzio (1940, p. 28) li crede invece della scuola di Leonbruno o di Giulio Romano e quindi li data entro la metà del secolo. Ozzola (1949, nn. 298-302; 1953, nn. 298-302) e Paccagnini (1973, p. [52]) più genericamente li assegnano alla "scuola mantovana" del XVI secolo e solo nel 1986 la Suitner, a conclusione della miglior analisi sinora dedicata alle pitture del salone, le attribuisce a Ippolito Andreasi, l'Andreasino. La studiosa in verità suggerisce che nel salone siano stati impiegati due diversi artisti, per una disomogeneità di stile nelle varie composizioni che, a mio parere, non va oltre le normali oscillazioni qualitative di un lavoro di bottega. L'attribuzione all'Andreasino dei nostri due affreschi è accolta dall'unanimità degli studiosi (Vaccari 1987, pp. 16-17; G. Suitner, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 250-251; Berzaghi 1992, p. 82; Berzaghi 1998b, p. 165; Cavazzoli 1998, p. 37; Tellini Perina 1998b, p. 194; Tellini Perina 2005, pp. 105-106).

Nella Fototeca Zeri, ora a Bologna, le fotografie degli invv. 749-750 si conservano nella cartella intestata a Girolamo da Treviso (PI 353, fasc. 1): quantomeno un indice dell'arcaicità stilistica delle pitture.

Mi pare impossibile che l'Andreasino ne sia l'autore, per incompatibilità stilistica con le sue opere; attorno al 1590 si data il suo intervento alla Galvagnina di Moglia e di qualche anno più tarda è l'*Annunciazione* di Viadana (1602), che presentano tutt'altro *ductus* pittorico. Stupisce nelle pitture di palazzo Petrozzani un gusto quasi neo-raffaellesco: le figure appoggiate sul frontone ricordano gli affreschi di Santa Maria della Pace a Roma e le maestose *Virtù* sono ancora legate alle imprese vaticane. Anche l'architettura che serve da quinta scenica ha poco del capzioso Manierismo della seconda metà del secolo e nulla della pittura di Lorenzo Costa il Giovane. Sorprende a questo punto constatare il discreto livello qualitativo dell'artista che ha lavorato nel salone Petrozzani e anche, credo, in un'altra saletta dello stesso appartamento, laddove s'intravedono delle cariatidi. Qualche affinità si può riscontrare con i modi di Giulio Rubone, pittore mantovano abbastanza abile nella tecnica dell'affresco. Ma non credo si possa arrivare a tentare una precisa attribuzione dei murali del salone di palazzo Petrozzani.

Quanto alle copie dalle tele di Mantegna, da subito la loro cronologia è oggetto di proposte contrastanti. Barbacci e Giannantoni (1939, p. 618) ritengono che siano databili al 1628 e che spettino ad Antonio Maria Viani; così interpretano infatti la problematica data leggibile nel pannello 753. Marani, in appunti manoscritti (BCMn, Carte Marani, b. XLI, fasc. 60), ricorda "l'iscrizione: Comes Tullius Petrozzani anno MDCVIII". Luzio (1938, pp. 192-197) discute ampiamente questi affreschi che pubblica con grande risalto e ritiene che essi siano della fine del Cinquecento e anteriori alle incisioni del 1599 di Andrea Andreani (su cui: S. L'Occaso, in *Mantegna* 2008, pp. 402-405 nn. 168-179). Barbacci (1939, p. 9) esita sulla data, scrivendo che sotto quella del 1674, ben visibile, ne è affiorata "un'altra, che può leggersi 1628 o anche 1578, secondo come si interpreti una cifra quasi cancellata". Per Argan (1940) gli affreschi potrebbero essere dei primi del Seicento, per Fiocco (1941) del 1628, per la Perina (1961b, p. 303 nota 126) degli "ultimi decenni del Seicento", per Paccagnini (1973, p. [52]) del tardo Cinquecento. Martindale (1979, pp. 104-106) stabilisce un *ante quem* del 1629, poiché a suo parere l'autore di queste copie ha avuto accesso agli originali, partiti in quell'anno per l'Inghilterra, e non si è rifatto né a ulteriori copie né alle incisioni di Andreani. Per Cicinelli (in Cerati 1989, p. 13) i *Trionfi* ad affresco sono del 1674, per la Suitner (1986, p. 27) sono cinquecenteschi; Agosti (1995, p. 83 nota 130) li data a cavallo tra Cinque e Seicento, nel momento in cui gli originali sono oggetto di un robusto rilancio anche per finalità politiche (Martindale 1979, pp. 103-108; Borea 1993, pp. 28-29; Agosti 2005c, pp. 435-440; Arlt 2005): essi vengono tradotti in incisioni a chiaroscuro di Andreani e trasferiti non prima del 1599 dal palazzo di San Sebastiano al palazzo Ducale. La Karpinsky (2001, p. 45 note 14 e 15) ritiene che gli affreschi possano essere del 1628 mentre Erbesato (2005, p. 99) li giudica sicuramente posteriori, ravvisandovi un "denso impasto tipicamente barocco": parole copiate da Paccagnini (1961b, p. 47 n. 28b).

Rispetto agli originali, le copie ad affresco presentano una tavolozza ridotta e scialba, oltre ad alcune variazioni cromatiche. Sembrerebbe tuttavia che i murali siano stati eseguiti quando gli originali sono ancora in città e quindi entro il 1629; la datazione proposta da Agosti, a cavallo tra XVI e XVII secolo, pare convincente e coincide con la datazione di altre copie dipinte su tela o su rame, tra le quali vi sono ben due serie realizzate dal mantovano Ludovico Dondi, una nel 1602 e un'altra entro il 1614 (Luzio 1913, p. 105; Lapenta 2006, pp. 294-297). Agosti (2005c, p. 462 nota 11) suggerisce allora che le copie ad affresco possano spettare proprio a Dondi; questo pittore mantovano, documentato a Siena nel 1585, muore in patria il 22 maggio 1623 (ASMn, AN, not. A. Nicolini, b. 6313, 28 giugno 1623).

La sua proposta, accolta dalla Pisani (in *Mantegna a*

Mantova 2006, p. 118 n. 25), è respinta da Marubbi (in *Pinacoteca Ala Ponzone* 2007, p. 51), che vede nei nostri strappi una resa pittorica più sciatta rispetto alle miniature su rame appena citate. I nostri *Trionfi* hanno tracce di una decorazione di contorno che parrebbe coeva: una specie di *cartouche* in alto mentre in basso, tra le scene, doveva esserci un elemento decorativo di cui rimangono solo modeste tracce; erano inoltre appoggiati su un pilastro aggettante.
Le nove copie da Mantegna erano, come ricordano Barbacci e Giannantoni nel 1939 (p. 617), "intercalate da stemmi gentilizi", ovvero dai tre pannelli inventariati coi numeri 751-753, rappresentanti angeli reggistemma e recanti il nome di Tullo Petrozzani e la controversa data "MDCLXXIIII". Questa appare infatti con ogni probabilità ripassata, modificata nel corso di un intervento successivo alla primitiva stesura della decorazione. Ne deduco, quindi, che il ciclo dei *Trionfi* è stato "rinfrescato" nel 1674 e che con l'occasione forse anche gli stemmi sono stati modificati e aggiornati.

Antonio Maria Viani
Cremona 1555/1557 – Mantova 1630

274. *San Michele arcangelo abbatte il demonio* TAV. LXXXII
1594-1595
olio su tela – cm 329,3x232,5
inv. generale 705
Cornice moderna, cm 335,9x239,1x6,9
Provenienza: Mantova, Sant'Agnese (fino al 1781); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1781 a prima del 1786); Mantova, Sant'Orsola (entro il 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 3363.
Bibliografia: Bresciani 1665 [ed. 1976], p. 44; *Nota* 1748, p. 166; Cadioli 1763, p. 39; Zaist 1774, II, p. 64; Lanzi 1795-1796, p. 248; Lanzi 1809 [1968-1974], II (1970), p. 198; Susani 1818, p. 41; Grasselli 1827, p. 256; Soresina 1829, p. 40; Susani 1830, p. 46; Valery 1831, p. 252; Susani 1836, p. 46; Bottoni 1839, p. 157; d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 70 e 245 n. 22; *Guida di Mantova* 1866, p. 66; d'Arco 1874, p. 153; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; da Portogruaro 1936, p. 46 nota 60; K. Feuchtmayr, in *Allgemeines* 1907-1950, XXXIV (1940), p. 322; Ozzola 1949, n. 72; Ozzola 1953, n. 72; Pigler 1956, I, p. 398; Perina 1965b, p. 425; Perina 1966b, p. 655; Delaini Raspadori 1972, pp. 58-59; Paccagnini 1973, p. [38]; Pigler 1974, I, p. 404; Puerari 1976, p. 200; Berzaghi 1980, p. 107 nota 21; Berzaghi 1981, p. 306; Tellini Perina 1984, p. 67; Marinelli 1985, pp. 79-80; Tellini Perina 1985, p. 70; C. Tellini Perina, in *Campi* 1985, pp. 264 e 266 n. 1.35.1; Conforti Calcagni 1988, p. 43; Tellini Perina 1988d, p. 102; C. Tellini Perina, in *La pittura in Italia* 1988, II, p. 863; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 43 e 250; di Macco 1990, p. 179; Berzaghi 1992, p. 86; G. Martinelli Braglia, in *Beni artistici* 1992, p. 96; Pastore 1992, pp. 102 e 106; Tamassia 1996, p. 60; S. Appuhn-Radtke, in *Segni dell'arte* 1997, p. 91; G. Bora, in *Segni dell'arte* 1997, pp. 359 e 362; S. Marinelli, in *Segni dell'arte* 1997, p. 141; Tellini Perina 1997, p. 96; C. Tellini Perina, in *Segni dell'arte* 1997, p. 364 n. 159; Marinelli 1998, p. 237; Tellini Perina 1998b, p. 184; Ward Neilson 1999, p. 190; Bora 2000, pp. 120 nota 13 e 123; L'Occaso 2002, p. 40; Rodella 2002, p. 31; M. Lucco, in *Pinacoteca civica di Vicenza* 2003, pp. 330-331; Tellini Perina 2004, p. 96; L'Occaso 2007, p. 104; M. Marubbi, in *Pinacoteca Ala Ponzone* 2007, p. 64; Benedusi 2009, p. 20; L'Occaso 2010, p. 72.
Esposizioni: Cremona 1985, n. 1.35.1; Cremona 1997-1998, n. 159.
Restauri documentati: 1958, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1957/1958, pos. 3, Restauro ad opere d'arte).

Il dipinto è descritto già nel Seicento da Bresciani (1665 [ed. 1976], p. 44) come opera di Antonio Maria Viani: "nella chiesa di Santa Agnese de' Padri Heremitani di santo Agostino vi ha fatto la caduta di Lucifero molto divinamente rappresentata, dove si vede nel mezzo san Michele che lo abbatte, il quale comincia a pigliar forma di demonio e parte tiene dell'angelo, e così in fine d'altri angeli ribelli sono abbattuti con misterij della passione di Nostro Signore [e] in demonij si trasformano"; anche Arisi – a cavallo tra Sei e Settecento – cita il dipinto tra le opere di Viani (BSCr, ms. AA.2.16, p. 132). L'anonimo estensore della *Nota* del 1748 (p. 166) afferma che anche "le pitture del pallio, e ripartimenti di esso" erano dello stesso autore, e Cadioli nel

1763 (p. 39) gli attribuisce pure le storie "de' lati d'essa cappella dipinte sul muro".
Nel 1781 il dipinto è depositato presso il Regio Ginnasio (già allora la predella e i laterali mancano), ma è successivamente elencato, nel 1786, in Sant'Orsola, tra le pitture da portare (nuovamente, in questo caso) nel Ginnasio; nel 1810 è nel palazzo Accademico e nel 1862 passa in proprietà al Comune di Mantova. In quell'edificio rimane fino al 1915, anno del deposito nel palazzo Ducale (cfr. Tamassia 1996, p. 60). Già nel 1874 d'Arco (p. 153) ricorda che la pala proviene dalla chiesa agostiniana.
L'attribuzione dell'opera a Viani, attestata sin dalle fonti più antiche, è unanimemente accolta; l'opera è da porsi tra le prime realizzate al suo arrivo a Mantova: la Tellini Perina (in *Campi* 1985, p. 266 n. 1.35.1) ha rintracciato il testamento del mercante Galeazzo Campi, figlio del pittore cremonese Giulio e committente dell'opera; questi, il 12 novembre 1594 ottiene in concessione l'altare in Sant'Agnese sul quale fa porre la pala dell'artista cremonese, già allievo di Giulio e giunto a Mantova nel 1592 da Monaco di Baviera.
Forse in nessuna opera mantovana più di questa, Viani palesa la propria esperienza monacense: il vortice che sembra principiare dal Dio Padre posto in alto, la pennellata crepitante e la tavolozza calda ma imperlata di fitte lumeggiature, denunciano l'elaborazione di metodi e ricerche di Friedrich Sustris, di Christoph Schwarz e di Peter Candid. In particolare, non mancano affinità col *San Michele* dipinto nel 1587-1588 da Schwarz per St. Michael a Monaco, chiesa nella quale opera anche Viani. Alla stessa fase appartengono il *Martirio di sant'Ippolito* del santuario delle Grazie, reso a Viani da Puerari (1976, p. 200), la pala oggi a Castelbelforte, la *Madonna d'Itria* del duomo mantovano e il *Dio Padre* dei Santi Simone e Giuda (L'Occaso 2010, p. 72). A giudizio di Bora (in *Segni dell'arte* 1997, p. 359) una prima idea dell'elaborata composizione sarebbe in un disegno del Museo Regionale di Teplice (inv. CA 726r; tav. CCVII, fig. 10); del dipinto è forse esistito pure un bozzetto, citato nel testamento del 1608 del veronese Federico Morando (Conforti Calcagni 1988, p. 43).
Il *San Michele* già anticamente potrebbe aver fornito l'ispirazione per coeve opere realizzate in Piemonte, ad Avigliana e alla sagra di San Michele, già attribuite a Viani stesso (di Macco 1990) ma certamente non di sua mano (come purtroppo nessuna delle opere presentate in quel contributo). Un riflesso della tela mantovana sarebbe avvertibile anche in una pala d'altare della parrocchiale di Ostiano, di ambito bresciano del primo Seicento (Bora 2000, p. 120 nota 13). Il cat. 274 è servito anche di confronto per l'attribuzione a Viani della bella *Vergine dell'Apocalisse* di San Benedetto Polirone (Berzaghi 1981, pp. 305-306), che non credo gli spetti; alla fine del Settecento Luigi Niccolini si ispira a Viani per il *San Michele* posto sull'altare maggiore della parrocchiale di Brusatasso (Perina 1984, p. 67; G. Martinelli Braglia, in *Beni artistici* 1992, p. 96).

Toussaint Dubreuil (?), copia da

275. *Ulisse e Telemaco (?)* TAV. LXXXIII
1594-1597 ca.
olio su tela – cm 146x111,8
inv. statale 109420
Cornice, cm 163,8x130,8x8,5
Provenienza: Venezia, Nicoletta Piccoli Emmer (fino al 2000); Mantova, palazzo Ducale (dal 2000).
Proprietà: statale.

Bibliografia: S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 45.
Restauri documentati: 1999 ca., a Venezia; 2002-2003, laboratorio della Soprintendenza.

Nel 2000 il quadro si trova presso l'antiquario Nicoletta Piccoli Emmer a Venezia e lì è sottoposto – attorno al 1999 – a un restauro che gli conferisce l'attuale e originale aspetto; infatti l'opera era stata anteriormente ridipinta e la figura del giovane trasformata in quella di una donna. Devo questa informazione alla Piccoli Emmer (com. or.), secondo la quale il dipinto si trovava, ai primi del Novecento, in Austria, donde sarebbe giunto entro la metà del secolo in una collezione veneziana. Nel 2000 il quadro viene presentato, come

opera di scuola romana del XVIII secolo, all'Ufficio Esportazione di Venezia, che, nella persona di Adriana Augusti e negli strettissimi tempi concessi alla procedura, lo segnala alla Soprintendenza di Mantova come possibile opera "d'ambito di Giulio Romano". Come tale è acquistato dal Ministero, per 15.400.000 lire, e destinato alla Soprintendenza mantovana, dov'è inventariato appunto come opera della scuola di Pippi. Di lì a breve rilevo (S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 45) che la composizione è la stessa, pur con minime varianti, di un dipinto conservato nel Museo del Castello di Fontainebleau, ritenuto un'*Educazione di Ercole* e attribuito a Toussaint Dubreuil (inv. F. 1989.4). Propongo tuttavia, in quell'occasione, di avvicinare la tela mantovana alla pittura fredda e quasi "accademica" del pesciatino Benedetto Pagni.
Il dipinto bellifontano, leggermente più basso e largo (cm 133x122), presenta un'iconografia abbastanza simile, ma la figura in secondo piano è un centauro. La tela era comparsa a un'asta del 1989 (Hôtel des Ventes de Bayeux, 16 luglio 1989, lotto 29) come *Chirone e Achille*, con un riferimento alla Scuola di Fontainebleau e una datazione verso il 1550-1560. In seguito all'ingresso dell'opera nelle collezioni pubbliche francesi, la Scailliérez (1992, pp. 302-309) la pubblica con un'attribuzione a Dubreuil e proponendo una cronologia al 1594-1597. La studiosa ritiene infatti che la tela francese sia l'originale o al massimo una replica di un dipinto rappresentante Ercole "que l'on dresse à bien tirer de l'arc" realizzato da Dubreuil in un ciclo di *Storie di Ercole* dipinte nella Salle Haute del Pavillon des Poêles di Fontainebleau, perdute ai primi del Settecento ma descritte da Dan (cfr. Scailliérez 1992, p. 307). Per inciso, la Béguin (1964, p. 93 nota 39) aveva suggerito invece che un disegno della Bibliothèque nationale (B 5 rés. D. 3159, don Herbet 1929) potesse recare memoria di quella composizione, ma non mi è stato possibile vedere o far fotografare quel foglio, nonostante i ripetuti e gentili tentativi per me compiuti da Roberta Bartoli. Per la Scailliérez il centauro sarebbe quindi Pholos, protettore di Ercole anche se non suo maestro d'arco, qui rappresentato per una commistione con l'iconografia di Achille. Il nostro dipinto naturalmente non vuole illustrare lo stesso soggetto della tela francese: il centauro è qui sostituito da un uomo con barba, che guida la mano di un giovane nello scoccare una freccia. Il vero significato del quadro mantovano rimane pertanto oscuro poiché non mi pare corrisponda con precisione ad alcun passo omerico, neppure laddove si narrano le gesta di Odisseo e Telemaco. Neppure le sfingi in secondo piano (che troviamo già in opere di Giulio Romano) chiariscono l'iconografia.
Va detto che la tela del Museo di Fontainebleau non è un'opera certa di Dubreuil e che essa sembra proprio rappresentare *Chirone e Achille*, secondo una tradizione iconografica non priva d'esempi (Pigler 1974, II, pp. 278-279). La datazione agli ultimi anni del Cinquecento potrebbe essere troppo avanzata; le figure massicce e il ritmo binario della composizione (giustamente sottolineato dalla Scailliérez) hanno poco a che vedere con le capziose ricerche spaziali di Dubreuil e con la scuola di Primaticcio. Mantengo quindi delle riserve sull'opportunità di legare il dipinto mantovano a Dubreuil.

Domenico Lippi
Mantova 1546 – 1626

276-279. *Fregio ornamentale a finti marmi* TAV. LXXXIV
1595
affreschi strappati e montati su faesite – cm 66,2x45; 232,5x151,4; 119x130,5; 114,4x124
inv. statale 2099, 2100, 2101, 2102
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: Paccagnini 1972c, pp. 16-17; Berzaghi 1985, p. 47; Berzaghi 1997, p. 112.
Restauri documentati: 1968, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1968, pos. 3, Spese per il restauro).

Gli strappi in esame costituiscono una traccia della fase decorativa tardo-cinquecentesca della sala del palazzo Ducale denominata all'epoca "degli Arcieri", dal XVIII secolo "dei Principi" e ora "del Pisanello". Attorno al 1966 Paccagnini scopre nella soffitta della sala le tracce dell'eccezionale ciclo arturiano tardogotico (cat. 28-48),

che è però nascosto da più strati di pitture a esso sovrapposti. La sala nel 1579 era "scoperta et piena di rottami": è pertanto affidata a Pompeo Pedemonte per un restauro e l'anno seguente è decorata con paramenti di corami; solo nel 1595 viene dipinta dal "solaro fino a terra", "a color di marmore", da Domenico Lippi e aiuti, come ha scoperto Berzaghi (1985, p. 47; 1997, p. 112), il quale allude anche ai murali in oggetto. Sopra lo strato tardo-cinquecentesco, nel 1701 viene steso un nuovo intonaco dipinto con i ritratti dei Gonzaga da Luigi sino a Ferdinando Carlo (cat. 467-486) e queste pitture sono a loro volta ripassate nel 1808. Gli strappi oggetto di questa scheda sono inventariati nel 1973 come pitture della fine del XVI secolo.
L'intervento di Paccagnini porta alla rimozione di tutti gli strati pittorici sovrapposti al ciclo pisanelliano e tra questi anche le decorazioni cinquecentesche, che egli descrive come frammentari "motivi decorativi imitanti un paramento marmoreo" (Paccagnini 1972c, p. 16). Rimane in sito qualche tenue traccia vicino allo strombo di una delle finestre verso piazza Lega Lombarda. Nell'archivio fotografico della Soprintendenza esiste una piccola lastra fotografica dell'inv. 2100, anteriore allo strappo: la didascalia (1963 ca.) lo dice provenire da un edificio demolito in via Chiassi. Non sembra si possa spiegare questa divergenza se non con un errore di archiviazione.
Questi affreschi sono lacerti di finti marmi e brandelli di decorazioni architettoniche dai quali è impossibile ricostruire l'aspetto tardo-cinquecentesco dell'ambiente. Il 2100 è confrontabile per la gamma cromatica con le pitture parietali dell'appartamento Grande di Castello, realizzato per il duca Guglielmo qualche lustro prima, anche se il motivo ornamentale è più articolato e capriccioso, nel complesso intreccio delle linee e delle forme. La decorazione del 1595 è realizzata nel momento in cui l'appartamento è destinato a Eleonora de' Medici (Berzaghi 1985, p. 47).
Il mantovano Domenico Lippi – nato attorno al 1546 poiché la sua morte è registrata il 29 gennaio 1626 all'età di ottant'anni (L'Occaso 2010b, p. 39) – cresce in una famiglia di artisti: suo padre Antonio e suo fratello Angelo sono pittori, così come il figlio Ippolito, morto sessantenne nel 1627 e al quale dovrebbe spettare l'*Incoronazione della Vergine tra sant'Alberto da Trapani e Giovanni Battista* della parrocchiale di Campitello (L'Occaso 2010b, pp. 38-39).
Domenico Lippi, che escludo abbia alcuna parentela con i Lippi artisti fiorentini, nelle imprese di ampio respiro, come la pittura di un ambiente delle dimensioni della "sala degli Arcieri", deve essersi fatto aiutare dai parenti e, probabilmente, anche da Ruggero Nastasi (o Anastasi).

ARTISTA FERRARESE

280. *Madonna col Bambino* TAV. LXXXIII
1595 ca.
olio su tavola – cm 52x38,6x2,2
inv. generale 12204
Cornice in legno e pastiglia dorata, cm 65,5x52,2x4,8
Iscrizioni: sul retro, a matita, "Dep Com".
Provenienza: Ferrara, palazzo Estense (fino al 1597) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1597 al 1608 ca.) (?); Mantova, Sant'Orsola (dal 1608 ca. al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Meyer 1800, p. 64 (?); d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 33 e 245 n. 19; Ozzola 1946, p. 15 n. 65; Ozzola 1948, p. 137; Ozzola 1949, n. 121; Ozzola 1953, n. 121; Ragghianti 1962, p. 38; Perina 1965b, p. 497 nota 144; Paccagnini 1973, pp [34-35]; Bazzotti, Englen 1979, p. 15; *Catalogue sommaire* 1981, p. 177; Safarik 1990, p. 309 n. A79; Tamassia 1996, p. 60; L'Occaso 2003, p. 26 nota 12; S. Magister, in *Allgemeines* 1992-2011, 39 (2003), p. 232; L'Occaso 2006b, pp. 98 e 123-124; Morselli 2006, p. 85; J. Habert, C. Scailliérez, in *Catalogue des peintures italiennes* 2007, p. 77.
Restauri documentati: 1998, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto è citato da Giovanni Bottani, nel 1786, nell'elenco manoscritto di opere trasportabili da Sant'Orsola al Regio Ginnasio. Il pittore lo descrive come una "M. V. col bambino che dorme, dipinto in tavola, con poco paese, mezze figure" (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 214 n. 33; App. 4, n. 33); l'identificazione

con la nostra tavola è possibile seguendone la menzione in un successivo inventario del 1810, quando essa è già nel palazzo Accademico (App. 8, n. 59): "Un quadro rappresentante la Madonna col Bambino che dorme, creduto del Feti, ma è stato ridipinto da altra mano, alto braccia 1 pollici 2 e largo braccia = pollici 10"; in maniera simile è descritto nell'inventario del 1827 (App. 9, n. 19); nel 1862 diviene proprietà del Comune di Mantova, che nel 1922 lo deposita in palazzo Ducale; credo fosse tra le "7 mezze figure di Santi dipinte a tempera su lavagna" (Tamassia 1996, p. 60), poiché nel 1942 è inventariato come facente parte della serie di lavagne di Fetti (cat. 335-340).

Ozzola (1946 p. 15 n. 65) pubblica l'opera attribuendola proprio a Domenico Fetti e ritenendola copia da Giovanni Bellini per via dell'impianto compositivo incongruo alla stesura pittorica (Ozzola 1948, p. 137). Lo studioso, nel catalogo del 1949, ribadisce l'attribuzione della tavola che ritiene "imitazione da Giovanni Bellini"; dopo alcuni anni Ragghianti (1962, p. 38) giudica il dipinto un'opera "di pittura fetiana, ma da un modello raffaellizzante carotiano". La Perina (1965b, p. 497 nota 144) dubita dell'attribuzione a Domenico e suggerisce il nome, flessibile e multiuso, della sorella Lucrina.

Paccagnini nel 1973 (pp. [34-35]) identifica il prototipo nella tavola del Garofalo conservata al Louvre (inv. 695) e definisce il dipinto mantovano una "copia seicentesca", senza fare il nome di alcun Fetti. Non escludo tuttavia che a simile conclusione fossero già arrivati Meyer (1800, p. 64), che nel 1795 nota in Accademia "ein Bild von B. Garofalo", e Mündler, se ben interpreto un criptico appunto preso sul taccuino conservato al Zentralarchiv di Berlino (Nl Meyer 572, p. 682).

Ne è stata dedotta una provenienza mantovana del quadro del Louvre (*Catalogue sommaire* 1981, p. 177). Safarik (1990, p. 309 n. A79) – ricordando la tavola come dono ottocentesco di Pietro Accordi ai Musei Civici (tratto in inganno probabilmente da un errore di Ozzola 1946, p. 15 n. 65) e confondendola pertanto col cat. 434 – accetta sostanzialmente la proposta attributiva della Perina. In seguito suggerisco (L'Occaso 2003, p. 26 nota 12) un'attribuzione allo Scarsellino, notando un fare pittorico a mio parere tipico dell'artista ferrarese, di ascendenza veneta e non confondibile con la pennellata fettiana. Quindi ribadisco (L'Occaso 2006b, pp. 98 e 123-124) l'attribuzione a Ippolito Scarsella; un buon confronto mi pare si possa istituire con la *Madonna col Bambino e santi* del Museum of Fine Arts di Houston, del 1586 ca. (Novelli 2008, pp. 304-305 n. 88). La mia proposta non è presa in considerazione nella recente monografia sullo Scarsellino (cfr. Novelli 2008). La Morselli (2006, p. 85) afferma che la nostra copia attesta il passaggio per Mantova dell'originale del Garofalo ora al Louvre, ma sulla questione ho intravisto una diversa soluzione (L'Occaso 2006b, p. 98). Suppongo infatti che la copia sia stata realizzata per Margherita Gonzaga d'Este nel corso del suo lungo soggiorno ferrarese (1579-1597). L'originale del Garofalo potrebbe infatti essere identificato nella "Madona de maestro Benvenuto" conservata nel 1588 nella sua cappella del palazzo ferrarese (L'Occaso 2006b, p. 96); Margherita avrebbe chiesto copia del quadro, di proprietà estense, prima del suo rientro in patria nel 1597, a un artista come lo Scarsellino, col quale i rapporti sono ben documentati. Se l'attribuzione a Ippolito dovesse risultare inattendibile, l'autore del cat. 280 dovrebbe comunque essere un ferrarese, intorno al 1595. "Madama di Ferrara", come continua a essere chiamata anche a Mantova, avrebbe quindi lasciato la sua tavoletta presso Sant'Orsola, dove muore nel 1618: qui il dipinto sarebbe stato raccolto da Giovanni Bottani solo alla fine del secolo seguente. Se la mia ricostruzione è corretta, il dipinto del Garofalo al Louvre sarebbe di provenienza ferrarese e non mantovana. L'originale è forse servito d'ispirazione anche al Sassoferrato, che lo copia in un disegno della Royal Library di Windsor (Macé de Lépinay 2010, p. 174), mentre più tarda, ottocentesca, parrebbe la copia del Musée Ingres di Montauban (inv. MI.867.116).

Francesco Borgani, attr. a
Mantova 1557 – 1624

281. *San Francesco d'Assisi* TAV. LXXXIII
1600 ca.
olio su tela – cm 100,7x80,6
inv. generale 12220
Cornice, cm 108,1x88,2x4

Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: D'ARCO 1857-1859, II (1859), pp. 213 n. 8 e 246 n. 41; MATTEUCCI 1902, p. 373 nota 1; D. Sanguineti, in *Dipinti* 2002, pp. 64-65.
Restauri documentati: 1996-1997, Coffani Restauri.

Il dipinto, piccola tela di gusto tipicamente controriformistico, nasce verosimilmente per la devozione privata. Non ne conosciamo la primitiva ubicazione, ma è nel monastero di Sant'Orsola che Giovanni Bottani nel 1786 lo sceglie per il trasporto nel Regio Ginnasio (D'ARCO 1857-1859, II (1859), p. 213 n. 8); nel 1810 si trova in Accademia Virgiliana, inventariato assieme a una delle due tele di Jacopo Bambini provenienti da Sant'Orsola (cat. 327; cfr. App. 8, n. 5). Nel 1827 è ancora in Accademia Virgiliana, e vi rimane anche in seguito alla cessione (nel 1862) al Municipio; nel 1922 è depositato in palazzo Ducale (TAMASSIA 1996, p. 60).
Con una provenienza da Sant'Orsola la tela è menzionata da MATTEUCCI (1902, p. 373 nota 1), ma la sua storia è compiutamente ricostruita da Sanguineti (in *Dipinti* 2002, pp. 64-65), il quale avanza anche un'attribuzione al pittore mantovano Francesco Borgani, in quanto l'opera "mostra i tipici caratteri linguistici del pittore nella delicata tavolozza, nei tratti somatici e nella resa di certi dettagli, come le mani o i panneggi". Il dipinto è riemerso solo in anni piuttosto recenti dalle Cameriste Alte (cfr. p. 39), dov'era depositato in pessimo stato di conservazione.
L'attribuzione a Borgani non è del tutto persuasiva ma, allo stato attuale delle conoscenze, è la miglior soluzione possibile. Nel catalogo dell'artista il *San Francesco* pare opera inconsueta quanto a formato: conosciamo infatti pochissimi dipinti da cavalletto dell'artista, a fronte di un'imponente produzione di pale d'altare. Ma è soprattutto il modo di far emergere, nella testa e nelle mani del santo, la struttura ossea, che pare lievemente anomalo. Credo comunque che al quadretto spetti una datazione al 1600 se non appena anteriore.

FRANCESCO MARCOLEONI
doc. Mantova 1588 – 1625?

282. *Madonna del Popolo* TAV. LXXXIII
1600 ca.
olio su tela – cm 154,2x111,8
inv. statale 775
Iscrizioni: "[FRANCISC]US [M]A[RCOLE]ONUS" in basso a sinistra.
Provenienza: Mantova, terziarie di San Francesco (Santa Lucia?) (fino al 1798 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798 ca.).
Proprietà: statale.

Bibliografia: L'OCCASO 2002, p. 56; D. Sanguineti, in *Dipinti* 2002, p. 65; L'OCCASO 2004d, p. 58 nota 11; S. L'Occaso, in *Rubens* 2005, pp. 74-75; MORSELLI 2009, pp. 190-192.
Restauri documentati: 1995-1997, Coffani Restauri.

Il dipinto è menzionato per la prima volta in palazzo Ducale da un inventario del 1803 (App. 6, n. 25), che lo dice provenire da una chiesa delle terziarie di San Francesco e lo descrive come: "Un quadro per inpiedi alto braccia 3½ largo braccia 2½ esprimente una Beata Vergine col Bambino della maniera del Borgani, patito". I successivi inventari delle raccolte del Palazzo citano regolarmente l'opera, ma quello del 1875 (n. 4) specifica che il quadro è "dipinto da Francesco Leone". A monte della menzione del 1803 risulta difficile identificare la chiesa da cui il dipinto proviene, considerando che potrebbe trattarsi di quella di San Ludovico, di Santa Lucia o di San Giuseppe, le cui opere confluiscono con le soppressioni napoleoniche in palazzo Ducale. L'inventario statale lo descrive, nel 1948, come opera di scuola mantovana del Seicento.
Il cat. 282 è menzionato da Sanguineti (in *Dipinti* 2002, p. 65), che lo ritiene realizzato da Francesco Borgani

nel primo quinquennio del Seicento; egli rammenta l'inventario del 1875 che suppone ricordi il nome del committente dell'opera, piuttosto che dell'autore; descrive infine il soggetto genericamente come una *Madonna col Bambino*. In seguito segnalo la nostra tela come copia della *Salus Populi Romani* – nome tuttavia con cui quell'immagine sacra è detta solo dall'Ottocento – e propongo di assegnarla a Francesco Marcoleoni, cui alluderebbe il "Francesco Leone" indicato dall'inventario ottocentesco (L'Occaso 2004d, p. 58 nota 11; S. L'Occaso, in *Rubens* 2005, pp. 72-75; L'Occaso 2007, p. 108 nota 42). La scritta è ancora parzialmente leggibile in basso, vicino a uno stemma non identificato.

Non posso accogliere la proposta della Morselli (2009, pp. 190-192), la quale ravvisa il modello della nostra tela nella *Madonna sulle nuvole* incisa da invenzione di Federico Barocci (e che ha invece eco, a Mantova, in uno stendardo seicentesco conservato nella chiesa degli Angeli). Occorre però avvertire che la nostra tela non segue fedelmente l'iconografia dell'icona romana, neppure attraverso una delle varie incisioni dei Wierix, anche in controparte rispetto all'originale. Qui il Bambino è sulla destra, diversamente dalla nostra tela, in cui Madre e Figlio sono all'incirca rovesciati rispetto al prototipo, mentre la gestualità è mantenuta come nell'originale: il Bambino benedice con la destra e tiene nella sinistra il Libro chiuso. Varie sono le attestazioni a Mantova, intorno al 1600, dell'iconografia della *Madonna del Popolo* romana (da non confondere con quella mantovana: cat. 96), a dimostrare come la devozione, nata su impulso del gesuita san Francesco Borgia nel 1569, per l'immagine che si riteneva dipinta dall'evangelista Luca, abbia presto raggiunto anche l'area padana. Anche Cremona (pala di Luca Cattapani nel duomo) e Brescia (tela di Pietro Ricchi nel convento cappuccino di Barbarano, presso Salò; tela inv. 2281 della Pinacoteca Tosio Martinengo) sono lambite da questo recupero che interessa tutta l'Italia (Fiasella la rappresenta nella tela nella chiesa di Nostra Signora della Misericordia a Massa; per Torino si veda Arnaldi di Balme 2005, pp. 45-47), l'Europa – il brussellese Engelhard de Pee si autoritrae nell'atto di dipingerla (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. 41) – e i più lontani paesi del mondo (D'Elia 1954). L'icona mostra una Maria *Advocata* e *Mediatrix*, portatrice di grazia (Ostrow 2002, p. 168). Alla diffusione di questa devozione hanno contribuito anche Carlo Borromeo – che nel 1563 prende davanti a essa gli ordini – e Federico Borromeo, effigiato davanti alla *Madonna del Popolo* in un dipinto della Pinacoteca Ambrosiana (inv. 902). L'icona è inoltre posta vicino al suo cataletto nel *Viatico di san Carlo Borromeo* del duomo di Milano.

Per quanto riguarda Mantova, negli ultimi anni del Cinquecento "l'imagine di Santa Maria Maggiore" viene posta su un altare della Santissima Trinità (Gorzoni 1700 [ed. 1997], p. 94; Schizzerotto 1979, pp. 43-44; von zur Mühlen 1997, p. 170 nota 78), dove rimane fino alla sostituzione con la pala di san Francesco Borgia (cfr. cat. 443); in base a quanto detto, il cambio non pare iconograficamente casuale. Nel 1604 una *Madonna del Popolo* è menzionata nell'inventario *post-mortem* di Camillo Capilupi (Rebecchini 2002, p. 387 n. 6.III.4); nel 1662 una è tra i beni della fu contessa Vittoria Marliana di Sabbioneta (ASMn, Carte Valenti); nel 1688 una "Vergine col Bambino detta del Popolo di Roma" è nell'inventario del fu Francesco Malpizzi (L'Occaso 2007, p. 106 nota 32) e potrebbe essere giunta nella chiesa di Santa Lucia, tramite Maria Felice Malpizzi, monacatasi nel 1692 in quella chiesa. Dato che quel tempio era delle terziarie di San Francesco, non si può escludere che per queste vie il cerchio si chiuda e che il dipinto appartenuto a Francesco Malpizzi sia il nostro.

Marcoleoni è un artista di origine veronese ma attivo a Mantova dal 1588 al 1613-1614. È forse ancora in vita nel 1625, quando una lettera dell'oste del Sole di Verona al duca di Mantova riferisce di un furto ordito da "Alessandro Marcolion figliolo di Francesco Marcolion pitor" (ASMn, AG, b. 1556, 11 marzo 1625; Pagani 1987, p. 113 nota 25). La scritta in calce al nostro dipinto può infatti essere agevolmente reintegrata, grazie anche alla citata testimonianza del 1875, col nome completo dell'artista, che ha quindi firmato l'opera vicino a uno stemma oramai indecifrabile. Non v'è dubbio che il fare pittorico di Marcoleoni si accosti al più celebre Borgani, col quale condivide incarichi per alcuni anni, nel primo Seicento, presso i Gonzaga, ma il colore pare più brillante e freddo; la fisionomia del Bambino è comparabile con alcune opere di Lorenzo Costa, per gli incarnati barocceschi, e di Teodoro Ghisi, coi quali Marcoleoni potrebbe aver avuto rapporti.

Francesco Borgani
Mantova 1557 – 1624

283. *Morte di san Paolo primo eremita alla presenza di sant'Antonio Abate* TAV. LXXXVI
1600 ca.
olio su tela – cm 335x235,2
inv. statale 732
Provenienza: Mantova, Sant'Agnese (fino al 1775); Mantova, Santissima Trinità (dal 1775 al 1798); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798).
Proprietà: statale.

Bibliografia: *Nota* 1748, p. 166; Cadioli 1763, p. 39; Volta 1776, p. 159; Coddè 1837, pp. 26-27; d'Arco 1874, p. 153; Ozzola 1949, n. 242; Ozzola 1953, n. 242; Perina 1965b, p. 468; C. Perina, in *DBI* 1960-2010, XII (1970), p. 560; Paccagnini 1973, p. [38]; Berzaghi 1985b, p. 55; R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 43 e 245-246; C. Tellini Perina, in *La pittura in Italia* 1989, II, p. 647; Berzaghi 1992, p. 86; Ch. Hornig, in *Allgemeines* 1992-2011, 13 (1996), p. 30; Berzaghi 1998, pp. 214 e 227 nota 40; L'Occaso 2002, pp. 56-57; L'Occaso 2004d, p. 58 nota 11; Benedusi 2009, p. 21.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili).

Il dipinto è descritto già dall'anonima *Nota* del 1748 ([1967], p. 166), nella chiesa di Sant'Agnese, come "quadro rappresentante S. Paolo primo Eremita, è del detto Borgani"; da questa indicazione non diverge Cadioli (1763, p. 39). Nel 1775 gli agostiniani di Sant'Agnese sono trasferiti nella chiesa della Santissima Trinità, già dei gesuiti, e portano con loro anche vari dipinti, tra cui quello in esame; i Coddè (1837, pp. 26-27) ricordano questo spostamento quando però dell'opera si sono perse le tracce. Nel 1798 la pala è trasferita in palazzo Ducale, dove è facilmente riconoscibile, nonostante le dimensioni inesatte, nell'inventario del 1803 (App. 6, n. 134) con il "quadro di braccia 7½ in altezza e braccia 3 e mezzo in larghezza rappresentante San Paolo, e Sant'Antonio primi eremita [*sic*] con un angelo, opera del Borgani". Il conte d'Arco (1874, p. 153) già ricorda il dipinto come opera di Borgani proveniente da Sant'Agnese, ma per errore lo dice conservato "entro il palazzo accademico".
Inventariata nel 1948 come opera di Antonio Maria Viani, la pala è pubblicata l'anno seguente da Ozzola (1949, n. 242; 1953, n. 242) con il corretto riferimento a Borgani e la precisa indicazione della provenienza dalla chiesa di Sant'Agnese: due dati non più messi in discussione.
Anche l'iconografia del dipinto è stata quasi sempre ben intesa: vi è rappresentato sant'Antonio Abate che, giunto presso san Paolo primo eremita, lo trova morto e, aiutato da due leoni che vediamo in secondo piano, si accinge a seppellirlo, avvolgendolo nel mantello donato da Atanasio. L'episodio è narrato già verso il 375-380 d.C. da san Girolamo nella *Vita sancti Pauli primi eremitae*. Solo Ozzola, forse per *lapsus calami*, descrive l'evento come la "morte di Sant'Antonio abate". In anni più recenti Berzaghi (1998, pp. 214 e 227 nota 40) ha notato la ripresa di particolari iconografici, nel paesaggio fantastico e selvaggio, dalle incisioni di Johannes e Raphaël Sadeler della serie *Solitudo sive vitae patrum Eremicolarum*, da invenzioni di Maarten de Vos. Affinità evidenti sono con opere centro-italiane influenzate dalla cultura fiamminga e dalla incisioni citate (o altre affini): per esempio gli affreschi delle chiese romane di Sant'Antonio Abate e di San Vitale; il tema è trattato molti anni prima dai Piazza, negli affreschi del Museo Civico e all'Incoronata di Lodi. Un impianto non troppo diverso, soprattutto nel sant'Antonio, figura in un'incisione dello stesso soggetto di Luca Biscaino. Qualche incertezza permane circa la datazione dell'opera, che Berzaghi (1985b, p. 55) ritiene collocabile "forse entro il 1600"; un'ipotesi che giudico assolutamente corretta. La tavolozza adoperata dal pittore è ancora "baroccesca", soprattutto nell'angelo in alto a sinistra (simile a quello della più tarda e perduta *Annunciazione* di Susano, su cui: Berzaghi 1984). La figura di sant'Antonio è costruita in maniera assai simile a quella del san Benedetto in un disegno del Louvre (inv. 8302), recentemente restituito al pittore mantovano dalla Loisel (2004, p. 113).

ARTISTA MANTOVANO

284. *Chiara Albini Petrozzani con i figli Lorenzo, Cinzio, Tullio, Paolo e Anna, in preghiera* TAV. LXXXVII
1600 ca. cornice: TAV. CCI
olio su tela – cm 166,6x219,4
inv. generale 6823; inv. statale 690
Cornice ottocentesca, cm 198,1x250,4x9,7
Provenienza: Mantova, famiglia Petrozzani (fino al 1757 almeno); Mantova, famiglia d'Arco (da dopo il 1757 al 1917); Mantova, palazzo Ducale (dal 1917).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Calzolari 745; Giovetti 114, 716 bis; ISAL 56151; Sansoni 5772.
Bibliografia: LUZIO 1911, p. 412 nota 1; LUZIO 1913, p. 49; RESTORI 1919, p. 207; ANONIMO 1921, p. 133; GIANNANTONI 1929, p. 56; PACCHIONI, PACCHIONI 1930, p. 139; L. Burchard, in *Allgemeines* 1907-1950, XXVII (1933), p. 318; GIANNANTONI 1937, p. 11; *Mostra iconografica* 1937, p. 38 n. 170; RESTORI 1937, p. 192; WITTGENS 1937, p. 372; OZZOLA 1946, p. 11 n. 32; *Catalogo della Mostra* 1948, p. 113 n. 5; OZZOLA 1949, n. 64; OZZOLA 1953, n. 64; PERINA 1965b, p. 452; LEVI PISETZKY 1966, p. 313 fig. 144; PACCAGNINI 1969b, pp. 162-163; PACCAGNINI 1973, p. [38]; AMADEI, MARANI 1975, pp. 90-92; D. Bodart, in *Rubens e la pittura fiamminga* 1977, p. 192; BUTAZZI 1977, p. 73; HUEMER 1977, p. 30; HUEMER 1977b, p. 109; MATTIOLI, 1977b, pp. 70 e 74 n. F.4; AMADEI, MARANI 1978, p. 106; LANGEDIJK 1981-1987, I (1981), p. 688 n. 16; G. Mulazzani, in *Splendours* 1981, pp. 212-213 n. 226; A. Ghirardi, in *Bastianino* 1985, pp. 238 e 254-255 n. 137; MATTALIANO 1987, p. 18; PASTORE, NEGRINI 1988; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 47; GHIRARDI 1994, pp. 136-137 e 139 nota 38; R. Morselli, in *Domenico Fetti* 1996, p. 277; TELLINI PERINA 1998b, p. 194; GORETTI 2002, p. 192; L'OCCASO 2002, p. 52; REBECCHINI 2002, p. 200; PASTORE 2008, pp. 46-47; BERZAGHI 2011, p. 15.
Esposizioni: Firenze 1947, n. 5; Mantova 1977, n. F.4; Londra 1981-1982, n. 226; Ferrara 1985, n. 137.
Restauri documentati: 1923, Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 1950, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1949/1950, pos. 3, Restauro di opere d'arte danneggiate dalla Guerra); 1957, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1956/1957, pos. 3, Restauri ad opere d'arte); 1981, Coffani Restauri (ASoMn, anno finanziario 1981, Restauri opere d'arte proprietà statale, Cap. 2045).

Il dipinto, la cui provenienza dalla collezione Petrozzani è stata rilevata in uno studio di NEGRINI e della PASTORE del 1988, risulta menzionato per la prima volta nell'inventario del 1610 di Tullo Petrozzani, primicerio di Sant'Andrea e committente di altre decorazioni qui analizzate (cat. 260-273); in quel documento è elencato infatti "un altro quadro sopra il quale è ritrato la signora contessa Chiara con signor Lorencio, Cintio et Tullio et signor Conte Pavolo et Anna, tutti figlioli di detta signora contessa Chiara e del detto signor conte Terentio, senza cornice, ingenocchiati tutti inanti ad un altare, con la sua coperta d'ormesino verde, con picetti di setta, usato" (FERRARI 1986, p. 35; NEGRINI, PASTORE 1988, p. 14). In un successivo inventario dell'eredità di Francesco Cappi Petrozzani, del 2 marzo 1757, nel palazzo di famiglia è conservato "Un quadro grande in tella, con cornice intagliata grezza, rappresentante una signora vestita a lutto con cinque figlioli in atto di far orazione davanti un Crocifisso" (ASMn, AN, not. A. Palmieri, b. 6734, 2 marzo 1757, c. 11r). In un momento successivo il dipinto giunge nelle collezioni della famiglia d'Arco, dove LUZIO lo vede e lo pubblica nel 1911 (p. 412 nota 1; 1913, p. 49) come ritratto di Eleonora de' Medici Gonzaga con i figli, riferendolo a Frans Pourbus il Giovane. Nella collezione d'Arco il dipinto è ancora segnalato, come opera di Rubens, da RESTORI nel 1919 (p. 207).
Nel 1912 Antonio d'Arco fa testamento e – grazie all'intermediazione di Luzio – decide di donare il dipinto al Comune di Mantova, dal quale nel 1917 esso è depositato in palazzo Ducale (TAMASSIA 1996, pp. 14-15 e 60); scrive Pacchioni in una nota al Ministero del 20 dicembre 1921 che la marchesa Giovanna di Bagno d'Arco permette il deposito del dipinto in palazzo Ducale "allo stesso titolo e con le stesse condizioni secondo le quali rimangono gli oggetti delle raccolte comunali" (ASoMn, pos. II, scat. 4, Donazioni). Imprecisa è quindi l'affermazione che leggiamo sul "Bollettino d'arte" (ANONIMO 1921, p. 133), secondo cui il dipinto sarebbe stato donato al Ducale. Qui il dipinto è ricordato – sempre con la proposta iconografica e attributiva di Luzio – da vari studiosi fino agli anni Settanta. Ma con alcune eccezioni. Burchard (in *Allgemeines* 1907-1950, XXVII (1933), p. 318) ritiene errata l'attribuzione, Giannantoni (in *Mostra iconografica* 1937, p. 38 n. 170) ne dubita e la Collobi Ragghianti e Ragghianti (in *Catalogo della Mostra* 1948, p. 113 n. 5) la definiscono "contrastata"; la PERINA (1965b, p. 452) a ragione la esclude con forza mentre la MATTIOLI (1977b, pp. 70 e 74 n. F.4) ritiene che il dipinto possa semmai spettare alla bottega di Pourbus.
Dubbi sull'identificazione dei sei personaggi sono poi sollevati dalla LANGEDIJK (1981-1987, I (1981), p. 688 n. 16), che non trova riscontro con la ritrattistica di Eleonora de' Medici, le cui fattezze vanno riconosciute anche in un ritratto documentato da un'immagine della

Fototeca Zeri (n. 27829). Le perplessità della studiosa sono raccolte dalla Ghirardi (in *Bastianino* 1985, pp. 238 e 254-255 n. 137), che nota l'abito vedovile della donna – mentre Eleonora morì prima del marito Vincenzo I Gonzaga – e suggerisce inoltre di assegnare l'opera al fiorentino Tiberio Titi. Finalmente Negrini e la Pastore (1988) chiariscono la storia del quadro: esso rappresenta Chiara Albini, vedova di Terenzio Petrozzani, con i suoi cinque figli (Lorenzo, Cinzio, Tullio, Paolo e Anna) in preghiera nell'oratorio di San Lorenzino, che era appunto parte del complesso abitativo della famiglia Petrozzani. L'esatta corrispondenza tra l'interno dipinto e l'architettura tuttora esistente – comprese le statue in stucco degli *Evangelisti* (1590 ca.) – toglie ogni dubbio circa la correttezza della nuova identificazione; i due studiosi suggeriscono inoltre una data anteriore al 1608 (poiché in quell'anno Cinzio muore) e attorno al 1600; ritengono che il dipinto possa spettare al mantovano Pietro Fachetti; riscontrano infine affinità iconografiche con due ritratti di gruppo di Castiglione delle Stiviere, attualmente nel Collegio delle Vergini.

L'identificazione è recepita negli studi successivi (con l'eccezione di R. Morselli, in *Domenico Fetti* 1996, p. 277; Goretti 2002, p. 192), mentre la questione attributiva rimane aperta: per la Tellini Perina (in *Pittura a Mantova* 1989, p. 47) si tratta di un tipico prodotto della ritrattistica internazionale di corte; la Ghirardi (1994, pp. 136-137 e 139 nota 38) cautamente ribadisce il nome di Tiberio Titi; Rebecchini (2002, p. 200) ritiene l'opera di anonimo fiammingo, mentre la Pastore (2008, pp. 46-47) insiste che l'autore è "forse Pietro Facchetti". La ritrattistica di Fachetti è stata di recente indagata da Vannugli (2002, pp. 276-281) e Petrucci (2008, I, p. 127, II, p. 314, III, figg. 193-207). Al confuso catalogo aggiungo tre pezzi: il bel *Ritratto di Antonio Mattei* che conosco grazie a una fotografia conservata nella Fondazione Longhi (n. 1120174) e due dipinti documentati da immagini della Fototeca Zeri (n. 30639-40, PI 342, fasc. 6); tutti e tre apparentemente di collezioni private, i quadri sono riferiti a Fachetti dai due studiosi che ne hanno raccolto le foto.

L'attribuzione a Fachetti del nostro dipinto non pare del tutto persuasiva: la sua pittura attorno al 1600, prima cioè della svolta caravaggesca che trova compiuto esito nella *Morte della Maddalena* di collezione privata (1616), presenta vesti spigolose e una pittura trasparente e luminosa, pulzonesca, che qui non si coglie. Luzio (1940, p. 42 nota 21) riferisce alcune notizie circa un ritrattista *fiamengo* del duca di Mantova, attivo nel 1597 per Tullo Petrozzani e che a suo parere è Bahuet oppure Friederich van Valckenborch: il secondo è tuttavia pittore di paesaggi (un suo disegno di *Paesaggio* "mantovano" è nella Pierpont Morgan Library di New York, inv. 1983.23). L'autore della nostra tela non mi pare che presenti caratteristiche certamente riconducibili alla cultura fiamminga, ed è probabilmente un pittore locale.

Infine, il dipinto – un *Crocifisso con la Vergine e san Lorenzo* "et a basso il demonio et la morte" – raffigurato sopra l'altare, era secondo Bartoli (1771-1799 [ed. 1985], p. 69) opera di Viani, attivo per Tullo Petrozzani in Sant'Andrea. La paletta è già menzionata in un inventario dell'oratorio del 17 maggio 1593 (L'Occaso 2007, p. 105 nota 29; Pastore 2008, p. 48) e sarebbe stata nel caso una delle prime opere dipinte a Mantova dal cremonese, giunto presso i Gonzaga nel 1592; la tela è, a ogni modo, perduta.

Giulio Campi, copia da

285. *Adorazione dei Re Magi e dei pastori* TAV. LXXXVII

1600-1625 ca.
olio su tela – cm 154,9x220
inv. generale 12209
Iscrizioni: dietro il quadro cartellino molto lacunoso con la scritta: "Copia del Presepio dipinto a fresco [da Giulio] Campi nel Coro di S.ta Margarita [in Cremona] di cui pochi avvanzi esistono ritoccati dal Guer[rini, essendo] stato quasi distrutto per fare un'ap[ertura nel mezzo] del coro, con sostituirvi cattiva [architettura], e due figure a mano destra del [Quadro] dipinta a oglio dal suddetto Guerrini. Adì 9 Agosto 1812".
Provenienza: incerta.
Proprietà: statale (?).

Bibliografia: Bazzotti 1990; L'Occaso 2002, p. 56; Tanzi 2004, p. 161 nota 123; Bora 2008, p. 92; Rodella 2008, pp. 180-181; F. Trevisani, in *Chiesa delle Sante Margherita e Pelagia* 2008, pp. 9-10.
Restauri documentati: 1995, laboratorio della Soprintendenza.

Problematica è la storia di questo quadro, che emerge dai depositi del Museo solamente in anni recenti. Attorno al 1990 un nucleo di dipinti, alcuni dei quali di discreta qualità, inventariati negli anni Trenta del Novecento ma sfuggiti alla schedatura di Ozzola, viene "ritrovato" nell'appartamento detto Cameriste Alte, al piano più alto della Magna Domus. La nostra tela non sembra però attestata in palazzo Ducale prima degli anni Trenta.
Risalendo infatti agli inventari ottocenteschi, non se ne recupera una menzione certa: nel 1803 (App. 6, n. 236) è indicato un quadro "di braccia 4½ in altezza, e braccia 3 in larghezza rappresentante l'Adorazione de Re Magi". In un inventario del palazzo Ducale del 1804 vi sono due tele di questo soggetto: un quadro "senza cornice alto brazza 8, largo 5 rappresentante l'Adorazione dei Magi di sufficiente pennelo, rotto" e uno "senza cornice alto brazza 4 e largo brazza 3, rappresentante un'Adorazione dei Re Maggi di cattivo pennello, buono", che verosimilmente corrisponde a quello del 1803 (ASMn, Intendenza di Finanza, fondo 42, b. 1, pp. 25-26). L'unica ipotesi che si può quindi formulare, è che la tela di 4½x3 braccia, cm 200x135 ca., nonostante le dimensioni inferiori e il formato apparentemente verticale, sia identificabile con il nostro dipinto; in tal caso questo proverrebbe dalla chiesa dei paolotti, stante l'indicazione presente sull'inventario del 1803.
Il dipinto è pubblicato per la prima volta, con ampiezza di documentazione e col giusto inquadramento, da Bazzotti nel 1990. Il quadro è riconosciuto come copia parziale dal malconcio affresco realizzato da Giulio Campi in Santa Margherita a Cremona. Bazzotti segnala anche la presenza, sul retro della tela, di un cartellino (oggi conservato nell'archivio della Soprintendenza), recante la scritta: "Copia del Presepio dipinto a fresco da Giulio Campi nel Coro di S.ta Margherita in Cremona di cui pochi avanzi esistono ritoccati dal Guerrini, essendo stato quasi distrutto per fare un'apertura nel mezzo del coro, con sostituirvi cattiva architettura, e due figure a mano destra del Quadro dipinte a oglio dal suddetto Guerrini. Adì 9 Agosto 1812". Chi scrive questa nota allude a un intervento di Giacomo Guerrini sull'affresco di Campi, ma probabilmente equivoca con Giovan Angelo Borroni e Giovan Battista Zaist, autori di un documentato intervento del 1733 (su cui: Rodella 2008, pp. 180-190). La data 1812 sembra implicare che il dipinto sia giunto in palazzo Ducale dopo di allora, e in tal caso le proposte fatte qui sopra cadono; è assai improbabile che il cartellino sul retro sia stato scritto quando il dipinto era già a Mantova.
A parte un riferimento fugace alla bottega di Campi (L'Occaso 2002, p. 56), il dipinto è successivamente discusso come una buona ma tarda copia, databile a cavallo tra Cinque e Seicento (Tanzi 2004, p. 161 nota 123; Rodella 2008, pp. 180-181; F. Trevisani, in *Chiesa delle Sante Margherita e Pelagia* 2008, p. 9) oppure già nel XVII secolo (Bora 2008, p. 92). La tela è probabilmente dei primi del Seicento, come denunciano la preparazione scura e la gamma cromatica assai meno brillante e smaltata di quella adoperata nella stretta cerchia di Campi. È merito di Trevisani aver individuato nella composizione il ritratto di Marco Girolamo Vida, umanista e vescovo di Alba, nonché committente della chiesa di Santa Margherita. Egli, vestito di nero e inginocchiato sulla destra, è riconoscibile nella nostra tela ma non più nell'affresco, ove l'immagine è ormai svanita. Il ritratto è felicemente confrontabile con quello inciso da Agostino Carracci ed edito in *Cremona Fedelissima*, ma anche con quello incluso nella serie gioviana degli Uffizi (inv. 1890, n. 205) e con quello dell'Ambrosiana (inv. 242).

Antonio Maria Viani, ambito di

286. *Visione di san Domenico* TAV. LXXXVIII
1600 ca.
olio su tela – cm 51x66,6
inv. generale 12213
Iscrizioni: sul telaio "N.° 15"
Provenienza: Mantova, Santa Paola (fino al 1782) (?); Mantova, Sant'Orsola (dal 1782 al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: D'ARCO 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 37 e 245 n. 12; MATTEUCCI 1902, p. 373 nota 1; TAMASSIA 1996, p. 60; BERZAGHI 2009, p. 103 nota 92.
Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Il dipinto è menzionato per la prima volta nell'inventario di soppressione della chiesa di Sant'Orsola, dove Giovanni Bottani lo nota e lo seleziona per il Regio Ginnasio, menzionandolo come "Un abbozzetto rappresentante un castigo di G. C. sospeso da M. V. e S. Francesco e S. Domenico, figurine intiere" (D'ARCO 1857-1859, II (1859), p. 214 n. 37; App. 4, n. 37). Nel 1810 Felice Campi descrive l'operetta con queste parole: "Un quadro in tela rappresentante Gesù Cristo in atto di scagliare delle freccie verso le sottoposte genti, molto patito e di cattiva maniera, alto braccia 1 e largo braccia 1 pollici 3, pervenuto dalle monache di Sant'Orsola" (App. 8, n. 13). L'annotazione sullo stato di conservazione rende piuttosto misterioso il motivo della scelta di Bottani, ventiquattro anni prima, a meno che nel frattempo non sia intercorso un rovinoso "restauro".
Nel 1827 il dipinto è registrato presso l'Accademia Virgiliana (App. 9, n. 12), ove rimane anche dopo il 1862, quando passa in proprietà al Comune di Mantova; nel 1922 viene infine depositato in palazzo Ducale (TAMASSIA 1996, p. 60). Nel frattempo è occorsa la sua prima menzione a stampa: un "*Cristo che fulmina i dannati*" è difatti citato da MATTEUCCI (1902, p. 373 nota 1).
Il quadro è un bozzetto per una più ampia pittura, in cui la rappresentazione doveva essere a forma di mezzaluna (forse un catino absidale): in alto è Cristo in atto di scagliare i fulmini verso il basso, affiancato dalla Vergine Maria e circondato da una folta schiera angelica; in basso si trovano, ai margini della piccola ma affollata composizione, i santi Francesco (sulla sinistra, quasi nell'atto di allontanarsi dal fulcro della scena, colle mani giunte in preghiera) e Domenico (sulla destra, orante anch'egli, ma rivolto verso Cristo); al centro sono tre figure femminili, identificabili con i tre Vizi capitali.
Cristo vuole punire il mondo, per i vizi di cui è infestato; la Vergine lo implora di non farlo e indica, in basso nei due angoli, san Francesco e san Domenico, cioè coloro che riporteranno l'umanità sulla retta via. Il particolare soggetto è quello della *Visione di san Domenico*, descritta da Gerard de Frachet (1205-1271) nelle *Vitae Fratrum*. In seguito l'iconografia (puntualmente illustrata da COBIANCHI 1998) è mediata attraverso il cap. XXXVII dello *Speculum Humanae Salvationis*, ripresa quindi negli scritti di Marco da Lisbona e Serafino RAZZI (1588, I, pp. 10-11); ricorre con una certa frequenza in ambito domenicano e cappuccino, attorno al 1600, e la troviamo adoperata da numerosi artisti dell'Italia settentrionale: Francesco Bassano, Paris Bordon, Pietro Damini, Paolo Piazza, Lionello Spada, Bernardo Strozzi, Marco Vecellio, per esempio, ma anche, in Sicilia, da Vincenzo La Barbera (COBIANCHI 1998; COBIANCHI 2008). A Mantova questa iconografia compare tra gli affreschi, dei primissimi anni del Seicento e attribuiti a Orazio Lamberti, nel transetto del duomo cittadino. Altri esempi sono: un disegno, attribuito a Jacopo Bassano ma non suo, al Louvre (Département des Arts graphiques, inv. 11491), un'opera di Leonardo Corona nella cattedrale di Vittorio Veneto, dove però l'iconografia è resa con maggior complessità, e ancora una pala siglata "AV" (Antonio Vianelli) in San Domenico a Chioggia.
Non è impossibile che il nostro dipinto sia giunto in Sant'Orsola da un'altra chiesa francescana o cappuccina, mentre possiamo escludere una provenienza domenicana, in quanto la soppressione delle chiese legate all'ordine dei predicatori è successiva al 1786. Si potrebbe prendere in esame la chiesa di Santa Paola, poiché in un inventario del 1782 (ASMn, DU, II serie, b. 59 fasc. 50) vi è menzionato, nella camera del Badessato, un dipinto rappresentante il *Giudizio Universale* (BERZAGHI 2009, p. 103 nota 92).
Il fare pittorico della nostra teletta, seppure scarsamente leggibile a causa del pessimo stato di conservazione, ci indirizza verso un pittore di discreta abilità nell'ambito del tardo Manierismo mantovano, a una data non lontana dal 1600. BERZAGHI (2009, p. 103 nota 92) suggerisce di collegare stilisticamente il quadretto ai modi di Antonio Maria Viani.
Un confronto stilistico sembra possibile con la decorazione del transetto e della cupola del duomo di Mantova ma anche con i due affreschi (*Pentecoste* e *Morte della Vergine*) del sacello dell'Incoronata, nello stesso complesso.

Bernardino Malpizzi, ambito di

287. *Apoteosi di Ercole* TAV. LXXXVIII
1600-1605 ca.
olio su tela – cm 161,5x248 ca.
inv. statale 118794
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: [R. Signorini], in *Scienza a Corte* 1979, pp. 153-154, 165 e 167; Berzaghi 2002, p. 616; Signorini 2003, pp. 266, 268 e 280; L'Occaso 2007, p. 104 nota 24; Berzaghi 2008, p. 102; L'Occaso 2008b, p. 124.
Restauri documentati: 1963, Assirto Coffani.

Il dipinto è tuttora nella sua collocazione originale, al centro del soffitto di una delle quattro stanze della galleria di Passerino, nel palazzo Ducale; qui è attestato però, la prima volta, solo nel 1714 (Malacarne 2008, p. 66: "Sotto in su nella soffita in tella, con dipinto sopra varie deità antiche"). Alla guida di una quadriga, Ercole è facilmente riconoscibile per via della pelle del leone nemeo che indossa e per la clava che tiene nella destra. Sotto di lui vi sono lingue di fuoco, al di sopra invece è Giove, anch'egli rappresentato con i consueti attributi della folgore e dell'aquila. La scena è correttamente identificata da Signorini (in *Scienza a Corte* 1979, p. 165) con l'*Apoteosi di Ercole*, un soggetto tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (IX, 271-272): "Quem [Herculem] pater omnipotens inter cava nubila raptus | quadriiugo curru radiantibus intulit astris". Non possiamo quindi dar credito all'interpretazione iconografica offerta dall'estensore dell'inventario del 1875 (ASoMn), che nell'"Appartamento Padiglione in affitto al Signor Cav. Luigi Bacco" indica "Una medaglia di forma ovale dipinta ad olio sopra tela rappresentante Pluto sul suo carro tiratto da quattro cavalli al cospetto di Giove". Il testo del sulmonese Ovidio è alla base delle rappresentazioni pittoriche dell'intera galleria di Passerino (la cui identificazione spetta a Signorini, in *Scienza a Corte* 1979, pp. 152-177).
La galleria è distinta in quattro ambienti, ciascuno dedicato a un elemento naturale: l'*Apoteosi di Ercole* si trova in quello del Fuoco, cui alludono le fiamme dipinte sotto il carro, forse riferite anche alla "pira sulla quale bruciò l'eroe e da cui l'anima trionfante salì al cielo" (R. Signorini, in *Scienza a Corte* 1979, pp. 153-154; cfr. *Met.*, IX, 230-270). La decorazione della galleria è già avviata nel 1595, quando il pittore Vincenzo Tragnolo riceve pagamenti per lavori in stucco (Berzaghi 1997, p. 116 nota 12), e nel 1598 l'Andreasino s'impegna a dipingere "nonnullas alias tabulas [...] reponendas in una ex quattuor cameris sitis apud Galleriam Suae Celsitudinis Mantuae versus viridarium exponendas" (Berzaghi 2002, p. 616). La decorazione dell'ambiente – che secondo Paccagnini (1973, p. [42]) afferisce a Viani – prosegue probabilmente sin oltre il 1606 (Berzaghi 1997, p. 108).
La nostra tela è certamente dipinta da un artista attivo per la corte mantovana attorno al 1600 e mostra forti elementi di contatto con la cultura tardomanierista locale. Non sembra che un'attribuzione all'Andreasino, già d'altronde esclusa da Berzaghi (2002, p. 616), sia risolutiva; nelle pitture della galleria ho identificato su basi stilistiche la mano di Bernardino Malpizzi in alcuni riquadri dipinti sul muro (L'Occaso 2007, pp. 104-105), ma neanche questi è l'autore della nostra tela. Le affinità (segnalate in L'Occaso 2007, p. 104 nota 24) tra l'*Apoteosi* e l'*Incoronazione della Vergine tra quattro santi* dell'Azienda Ospedaliera "Carlo Poma" di Mantova, che sono ora propenso ad attribuire a Bernardino Malpizzi (L'Occaso 2010h, pp. 153-154 nota 58), mi portano ad accostare l'*Apoteosi* proprio a Malpizzi, per quanto non ritenga autografo il plafone.
Di Tragnolo si conoscono solo modeste decorazioni nella palazzina di Bosco Fontana (Bazzotti 2001b, pp. 16-17); il pittore è documentato dal 1594 al 1602 (Berzaghi 1997, p. 108; L'Occaso 2007, p. 104; Pastore 2010, p. 40).

BERNARDINO MALPIZZI
Mantova 1553 ca. – 1623

288. *Incontro alla porta Aurea* TAV. XC
1600-1605 ca.
olio su tela – cm 275,2x184,8
inv. generale 4190; inv. statale 735
Iscrizioni: "CONCEPTIO GLORIOSÆ VIRGINIS MARIÆ".
Provenienza: Mantova, Sant'Agnese (fino al 1775); Mantova, Santissima Trinità (dal 1775 al 1798); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: ISAL 47503.
Bibliografia: CODDÈ 1837, p. 27 (?); OZZOLA 1949, n. 250; OZZOLA 1953, n. 250; PACCAGNINI 1973, p. [38]; TELLINI PERINA 1981, pp. 47-48; BERZAGHI 1985b, p. 61 nota 79; BERZAGHI 1992, p. 83; BELLINI 1998, p. 244; BERZAGHI 1998c, pp. 129-130 e 158 nota 23; F. Mozzetti, in *DBI* 1960-2010, LIV (2000), pp. 19-20; L'OCCASO 2002, p. 32; G. Rodella, in *Dipinti* 2002, pp. 54-57 n. 6; L'OCCASO 2007, pp. 106-107; S.C. Martin, in *Allgemeines* 1992-2011, 53 (2007), p. 86; BENEDUSI 2009, p. 24.
Restauri documentati: 1956, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1955/1956, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1994-1995, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto è menzionato per la prima volta nel 1798: all'epoca si trova nella chiesa della Santissima Trinità dei gesuiti e sta per essere trasportato in palazzo Ducale; è descritto come "S. Gioacchino e S. Anna, come sopra [quadro per lungo] dello stesso Borgani" (App. 5, n. 7). Nel 1803 è certamente in palazzo Ducale, dove viene indicato nuovamente con l'errata attribuzione a Borgani e come proveniente da una chiesa degli "Agostiniani" (App. 6, n. 42). Di fatto gli agostiniani, che solitamente risiedevano nella chiesa di Sant'Agnese, nel 1775 vengono trasferiti nella chiesa dei gesuiti e ne "ereditano" le sostanze. Pertanto negli ultimi anni del XVIII secolo si trovavano indistintamente nella Santissima Trinità opere nate per quella chiesa o provenienti da Sant'Agnese.
L'*Incontro alla porta Aurea* viene segnalato da OZZOLA (1949, n. 250; 1953, n. 250) come opera di scuola mantovana del Seicento e da PACCAGNINI (1973, p. [38]) come opera di Borgani; è quindi pubblicato dalla TELLINI PERINA (1981, pp. 47-48) con l'attribuzione a Teodoro Ghisi e una datazione verso il 1577; la studiosa suppone che il quadro possa provenire dalla chiesa di Sant'Antonio. In seguito Berzaghi, confermando l'attribuzione, preferisce ipotizzare che in origine fosse nella chiesa degli agostiniani di Sant'Agnese (BERZAGHI 1998c, pp. 129-130 e 158 nota 23). Rodella (in *Dipinti* 2002, pp. 54-57 n. 6) rimane incerto tra Sant'Antonio, Sant'Agnese e San Francesco (cfr. cat. 228). È invece probabile (L'OCCASO 2007, pp. 106-107; BENEDUSI 2009, p. 24) che il dipinto sia stato in origine proprio nella chiesa di Sant'Agnese; lì, nel 1600, una cappella dedicata a Santa Maria Egiziaca e che "in futurum erit intitulata et vocabitur capella Concettionis beatae Mariae Virginis", è concessa ad Agnese Aregotti, marchesa di Grana, che si impegna a ornarla. La committenza della pala potrebbe pertanto cadere subito dopo questa data; la marchesa è nota per altri rilevanti episodi di mecenatismo d'arte (PICCINELLI 2000, pp. 19-20; SANI 2005, p. 48 nota 44); un suo ritratto disegnato da Ottavio Leoni è recentemente transitato presso Sotheby's (New York, 23 gennaio 2008, lotto 45).
Il dipinto rappresenta tre diversi momenti della Concezione della Vergine Maria, secondo la narrazione apocrifa. In secondo piano, a sinistra, è l'annuncio a Gioacchino mentre, a destra, è l'annuncio ad Anna; in primo piano è il loro incontro alla porta Aurea (*pseudo Matteo*, 3,5).
Ho recentemente messo in discussione l'attribuzione a Ghisi, notando caratteristiche non riconducibili a questo pittore e avanzando pertanto il nome di Bernardino Malpizzi (L'OCCASO 2007, p. 106), anche per affinità con opere certe dell'artista, come la *Crocifissione tra la Madonna e sant'Orsola* del 1607 degli Istituti Gonzaga (ora Mantova, Museo Diocesano), e altre attribuite, come le pitture della galleria di Passerino in palazzo Ducale. Ho anche suggerito una data con molte probabilità anteriore al 1605. La tavolozza impostata sul contrasto tra colori terrosi e toni aciduli, le proporzioni allungate delle figure, la loro fissità, l'elaborato sistema di pieghe nei panneggi ad ampie falde sono perfettamente riconducibili a Malpizzi. Ribadisco infine l'utilità di un confronto tra questa pittura e l'incisione a chiaroscuro rappresentante i *Santi Andrea e Longino*, la cui attribuzione a Malpizzi, già formulata in via ipotetica (L'OCCASO 2007, p. 98), posso oggi confermare rinviando a WEIGEL (1865, p. 377 n. 4547) che ricorda una stampa d'invenzione di Malpizzi e incisa da Andreani, rappresentante "S. Andreas u. S. Longin in ganzen Figuren". Infine, per quanto riguarda il catalogo del pittore, ricordo la recente proposta (FADDA 2010, pp. 13 e 25 fig. 5) di attribuirgli una tela sul mercato antiquario.

Tiziano Vecellio, copia da

289. *La Madonna del coniglio* TAV. LXXXIX
1600-1625 ca.
olio su tela – cm 66,5x83,2
inv. generale 12217
Cornice moderna, 69,1x86x3,4
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 39 e 245 n. 14; Tamassia 1996, p. 60; L'Occaso 2009d, p. 52.
Restauri documentati: 1994, laboratorio della Soprintendenza.

Le prime notizie certe su quest'opera sono abbastanza tarde: nel 1786 infatti è sicuramente attestata nel convento di Sant'Orsola, dove è notata da Giovanni Bottani e descritta come "M. V. con un coniglio, il bambino ed altre due figure intiere" (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 214 n. 39; App. 4, n. 39), scelta tra le opere da trasportare nel Regio Ginnasio.
Giunta in Accademia Virgiliana entro il 1810 (App. 8, n. 56), la teletta è qui inventariata nel 1827 come un "Quadretto colla Madonna che scherza col bambino recatole da una donna" (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 245 n. 14; App. 9, n. 14); rimane nel palazzo Accademico per tutto l'Ottocento – passando nel 1862 in proprietà al Comune di Mantova – ed è depositata infine nel 1922 in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 60). Nel verbale di deposito è riconoscibile come la "Sacra Famiglia copia dal Tiziano" ed è in seguito (1942) inventariata come "copia dal Tiziano".
L'opera è naturalmente la copia di un quadro di Tiziano datato attorno al 1530: la *Madonna del coniglio*, forse dipinta per Federico II Gonzaga (Crowe, Cavalcaselle 1877, I, p. 338) e oggi conservata al Louvre (inv. 743). L'originale è di dimensioni (cm 71x86) appena superiori alla nostra tela. Wethey (1969-1975, I (1969), p. 106) sulla base di un disegno già a New York, collezione Lewisohn, afferma che il dipinto parigino è decurtato sui lati, mentre la nostra tela farebbe pensare che quello avesse, quantomeno ai primi del Seicento, le attuali dimensioni. Le altre copie note (Wethey 1969-1975, I (1969), p. 106) hanno misure ben diverse. Si ritiene che il dipinto del cadorino sia stato nelle collezioni Gonzaga, anche se nell'elenco dei beni del 1626-1627 non è univocamente identificabile (Morselli 2006, pp. 110-112). È stato difatti supposto che la *Vièrge au lapin* vi sia menzionata come "Un quadro dipintovi la Madonna col Bambino in braccio et Santa Catterina, con cornici di violino, opera di Tiziano, lire 240" già presente, almeno, dai tempi di Vincenzo I (Morselli 2000, n. 979). L'identità tra la *Madonna del coniglio* e il quadro dell'inventario del 1626-1627 è quantomeno dubbia, perché la Vergine una volta tanto non tiene il Bambino in braccio. È altrimenti possibile che il dipinto di Tiziano sia giunto nella collezione del cardinale Richelieu (e, da lì, al Louvre) entro il terzo decennio del Seicento e forse prima della stesura del citato elenco; la prima attestazione dell'originale tizianesco in Francia è comunque del 1665, nella collezione di Luigi XIV.
La descrizione di un dipinto conservato nel 1663 nella quadreria del duca di Modena Francesco d'Este – un "Quadro dove la Vergine tiene con una mano un coniglio et una donna che ha nelle braccia il Bambino, di mano di Tiziano, senza cornice" – sembrerebbe più pertinente (Bentini 1998, p. 34). È poco probabile che le diverse attestazioni riguardino tutte la medesima opera (come suggerito invece da J. Habert, C. Scailliérez, in *Catalogue des peintures italiennes* 2007, p. 105), ma non possiamo escludere che il quadro estense sia stato solo una copia di quello gonzaghesco.
Un secondo *Matrimonio mistico di santa Caterina* suggerisce legami tra Mantova e Tiziano. Si tratta di una composizione attribuita al cadorino ("titianvs vecellivs inventor lineavit") in una xilografia di Nicolò Boldrini (cfr. *Hollstein Dutch and Flemish* 1949-2010, *Cornelis Cort*, III (2000), p. 28 n. R 28); questa invenzione ha anche tangenze con la sfera di Giulio Romano (cfr. Riccomini 2009, pp. 83-84). Ma non parrebbe che il quadro dell'elenco 1626-1627 corrisponda a questa composizione. La *Madonna del coniglio* mantovana viene da Sant'Orsola e quindi forse dalla raccolta di Margherita Gonzaga d'Este; non si dispone quindi di elementi decisivi per stabilire se alla fine del XVI secolo l'originale fosse a Mantova o a Ferrara.
La nostra tela deve necessariamente datarsi prima che l'originale di Tiziano sia definitivamente (dal 1665) attestato nelle collezioni di Luigi XIV. L'analisi dei materiali e dello stile suggerisce che la teletta mantovana sia stata dipinta nei primi primi lustri del XVII secolo. Difficile dare un nome all'autore, che potrebbe essere

un artista locale specializzato in copie, come Francesco Marcoleoni o Ludovico Dondi; non escludo tuttavia che la copia sia stata realizzata fuori Mantova, poiché la tela usata come supporto non è il tovagliato adoperato per solito nella città gonzaghesca. Sulla copia, che pare semplificata rispetto al modello, vi è un pentimento nell'indice della Vergine.
Per inciso, segnalo che nella chiesa di Pozzolo si conserva una copia apparentemente antica e con varianti dalla *Sacra conversazione* di Tiziano nota nelle versioni del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 93) e del Louvre di Parigi (inv. 742).

ARTISTA MANTOVANO

290. *Frate in preghiera* TAV. LXXXIV
1601-1605 ca.
affresco strappato montato su telaio in alluminio – cm 94,5x75,2
inv. generale 6895; inv. statale 686
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: GIANNANTONI 1929, p. 62; COTTAFAVI 1934, p. 132; OZZOLA 1949, n. 54; OZZOLA 1953, n. 54; PACCAGNINI 1973, p. [35]; BAZZOTTI, ENGLEN 1979, p. 15; SAFARIK 1990, pp. 19 e 309 n. A80; CICINELLI 1997, p. 23 nota 2; L'OCCASO 2002c, p. 291 nota 18.
Restauri documentati: 1923, Arturo Raffaldini; 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1997, Marcello Castrichini.

L'affresco viene ritrovato intorno al 1923 sotto lo strato pittorico attualmente visibile del camerino dei Quattro Elementi nella Domus Nova gonzaghesca, e per la precisione sotto l'*Allegoria della Terra* dipinta da Jacopo Borbone per volontà di Ferdinando Gonzaga nel 1620-1623 ca. (L'OCCASO 2004d, p. 58). Le quattro allegorie degli Elementi coprono difatti una decorazione precedente, emersa nel corso dei restauri diretti da Cottafavi: "Sotto la tempera rappresentante la *Terra*, essendosi staccato un tratto di intonaco, emerse una testa di frate a buon fresco, onde si stimò opportuno ricopiare la figura del leone, mettere allo scoperto la figura del frate, e, staccato l'affresco, riprodurre il leone. L'affresco, che fu riportato su tela ed appeso alla parete, ha fatto presumere che, prima del periodo Guglielmino qui fosse una cappella" (COTTAFAVI 1934, p. 132).
L'affresco strappato è menzionato da GIANNANTONI (1929, p. 62), ma senza indicazioni cronologiche o attributive; l'intervento di Cottafavi sarebbe pertanto anteriore a quella data. Nel 1937 il lacerto è inventariato come opera della seconda metà del Cinquecento. OZZOLA (1949, n. 54; 1953, n. 54) attribuisce l'opera a Fetti e pare ignorarne la provenienza; PACCAGNINI (1973, p. [35]) cita l'affresco semplicemente come opera della prima metà del Seicento, mentre l'attribuzione di Ozzola viene accettata, seppure con un margine di dubbio, da SAFARIK (1990, p. 309 n. A80), il quale nota un legame stilistico con l'arte del pittore di Ferdinando Gonzaga, ma suggerisce cautela in considerazione del fatto che non si conoscono murali certi di Fetti; egli avanza inoltre l'ipotesi che il *Frate* possa essere un frammento della decorazione ad affresco del chiostro di Sant'Agnese, dove CADIOLI (1763, p. 41) afferma che Fetti ha dipinto una (perduta) lunetta.
CICINELLI (1997, p. 23 nota 2) segnala l'affresco come possibile eco dell'attività del Pordenone a Mantova. In seguito restituisco (L'OCCASO 2002c, p. 291 nota 18) all'affresco la sua provenienza, con una cronologia legata agli anni della prefettura di Viani e necessariamente anteriore a quella dello strato pittorico soprastante. Le quattro *Allegorie degli Elementi*, già attribuite a Santner ma meglio riferibili a diversi artisti pur sempre negli anni del duca Ferdinando, devono essere state realizzate in occasione della risistemazione dell'appartamento per il VI duca di Mantova (1620-1625 ca.). Il nostro affresco appartiene alla precedente campagna decorativa di quella zona del palazzo Ducale, realizzata dopo il 1600 su volontà di Vincenzo I Gonzaga.
L'iconografia del lacerto pittorico, rappresentante un frate in preghiera, apparentemente non nimbato, sembra rimandare a un utilizzo liturgico non altrimenti do-

cumentato dell'ambiente, come già suggerito da Cottafavi. Il lacerto spetta a un abile collaboratore di Viani, appartiene forse alla stessa fase degli splendidi festoni affrescati in quell'ambiente e si può quindi datare al 1601-1605, durante cioè la risistemazione dell'appartamento Ducale. Per le esigue dimensioni del frammento e per il suo stato di conservazione, mi è impossibile proporre un preciso nome per il suo autore.

ARTISTA PER HOBBY

291. *Flagellazione di Cristo* TAV. LXXXIX
1601-1650 ca.
olio su tela – cm 104,4x83,4
inv. statale 824
Iscrizioni: sul telaio "N.º 15".
Provenienza: Genova, Mario Musante (fino al 1955); Mantova, palazzo Ducale (dal 1955).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Il dipinto giunge al palazzo Ducale nel 1955, quando Mario Musante lo dona in memoria della moglie appena scomparsa. Nell'occasione il quadro è indicato come opera di "scuola veneta della fine del sec. XV" (ASoMn, pos. XIV, scat. 53) e così è inventariato nel 1955. Si tratta chiaramente di un dipinto dai caratteri popolareschi e databile alla prima metà del XVII secolo. È possibile che la composizione sia tratta da un'incisione: le pose studiate di Cristo e dei due sgherri contrastano fortemente con la modestia degli esiti pittorici.

ARTISTA LOMBARDO

292. *Madonna col Bambino* TAV. LXXXIX
1601-1650 ca.
olio su tela – cm 82x60,7
inv. statale 825
Iscrizioni: sul retro "DONATO AL PALAZZO DUCALE DI MANTOVA IN MEMORIA DELLA SIGNORA GIUSEPPINA FRANZONI-MUSANTE MANTOVANA. AD MCMLV".
Provenienza: Genova, Mario Musante (fino al 1955); Mantova, palazzo Ducale (dal 1955).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1994-1995, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto giunge in palazzo Ducale nel 1955, come dono di Mario Musante, assieme ad altre quattro opere databili tra Cinque e Seicento (cat. 178, 179, 202 e 291). Nell'occasione, è presentato come di "Scuola Lombarda del principio del secolo XVI" (ASoMn, pos. XIV, scat. 53); il quadro è inventariato nello stesso anno con analoga descrizione. Il riferimento al primo Cinquecento è comprensibile se osserviamo la composizione, forse ispirata a qualche invenzione leonardesca: la Vergine ha un *pondus* che ricorda la Leda, mentre il Bambino sgambetta vivace, come spesso lo dipingono gli allievi di Leonardo. Tuttavia, la modesta pittura è certamente cosa più tarda e probabilmente della prima metà del XVII secolo.

Francesco Naselli (dal Correggio)
Ferrara 1570/1580 ca. – 1630 ca.

293. *Copia dall'Adorazione dei pastori ("La Notte")* TAV. XCI
1604
olio su tela – cm 238x163,5
inv. generale 12221
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Cadioli 1763, p. 73; Susani 1818, p. 41; Susani 1830, p. 46; Susani 1836, p. 46; Bottoni 1839, p. 157; Susani 1852, p. 46; d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 148, 214 n. 41 e 245 n. 2; *Murray's Handbook* 1860, p. 296; Intra 1895, p. 174; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Intra 1903, p. 59; Intra 1916, p. 68; Restori 1919, p. 106; Perina 1965b, p. 465; Safarik 1990, pp. 62 e 151; Tamassia 1996, p. 61; L'Occaso 2002, p. 36; L'Occaso 2006b, pp. 100 e 111-114; Bourne 2009, pp. 157 e 174 nota 18.
Restauri documentati: 1835, Antonio Ruggeri (?) (AAVMn, Atti della vecchia Accademia, b. 37, fasc. 1829 [bis], relazione del pittore del 7 aprile 1835); 1961, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere); 1995, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto è per la prima volta menzionato in un manoscritto del 1618 di Tiberio Guarini (in L'Occaso 2006b, p. 112), il quale ne pone l'esecuzione entro il 1613, anno della consacrazione del "coro" delle monache di Sant'Orsola, dove il quadro è in origine; Guarini vi vede "una copia della Nattività di Nostro Signore Giesù Christo di mano del Correggio, qual si trova in Reggio" (e che oggi naturalmente è a Dresda, Gemäldegalerie, Gal. Nr. 152). Nel complesso di Sant'Orsola, e precisamente nella chiesa interna, riservata alle orsoline, la pala orna l'altare destro e vi è descritta per la prima volta a stampa da Cadioli (1763, p. 73): "la Natività di Cristo, lavoro anch'essa della medesima [Lucrina] Feti, ma ritoccato dal predetto fratel suo. La singolar tenerezza, in cui v'è espressa la Vergine, la nobile vivacità del Bambino, la rustica semplicità de' Pastori, il campeggiare di quel primo vivissimo lume, che ne irradia la principale, e miglior parte, il succedervi con intelligenza della più densa ombra, i caratteri proprj, gli affetti proporzionati, tutto merita riflessione, ed encomio".
Il quadro è quindi scelto nel 1786 da Giovanni Bottani per il Regio Ginnasio; giunge, entro il 1810, in Accademia Virgiliana dov'è notato – come "rimarcabile" – da Susani nel 1818 (p. 41). Compare ancora nel 1830, negli scritti dello studioso, questa volta con la precisazione che si tratta di una copia dal Correggio. Sistematicamente rilevato nelle guide ottocentesche della città, il quadro – ritenuto di Lucrina Fetti – è dato per disperso da Matteucci (1902, p. 373 nota 1) e dalla Perina (1965b, p. 465), nonostante sia talvolta descritto nel corso del Novecento (Intra 1916, p. 68; Restori 1919, p. 106). Nel 1922 è depositato in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 61).
Ho recentemente ricostruito la storia del dipinto: viene commissionato nel 1604 da Margherita Gonzaga d'Este, fondatrice del convento di Sant'Orsola, che incarica il pittore ferrarese Francesco Naselli di recarsi a Reggio Emilia, nella basilica di San Prospero, e trarre copia dell'originale di Antonio Allegri, all'epoca ancora esposto in chiesa, sull'altare della cappella Pratonieri (L'Occaso 2006b, pp. 100 e 111). Mi è parso ovvio legare le notizie sulla commissione da parte di Margherita di una copia del capolavoro del Correggio (Monducci 2004, pp. 162-164), alla pala che lei stessa fa collocare sull'altare destro della chiesa interna di Sant'Orsola.
La datazione della pala, non posteriore al 1613 giusta la menzione di Guarini, impedisce di credere all'attribuzione avanzata da Cadioli, a Lucrina. Giustina, questo il suo nome al secolo, giunge a Mantova non prima del 1614, a seguito del fratello Domenico (Gori 2006), e in quell'anno viene monacata in Sant'Orsola col nome di suor Lucrina. Il suo stile inoltre sente quello del ben più celebre e abile fratello, risultando quindi incompatibile con quanto è dato vedere in quest'opera, in cui manca la pennellata fluida e pastosa di Domenico Fetti. La resa opaca degli incarnati e le nette campiture di colore, con le quali è reso il morbido modellato correggesco, ricordano proprio la scuola ferrarese – Bononi, a esempio – e non possono che confermare il riferimento a Naselli di questa bella copia. Il pittore ferrarese era specializzato nell'attività di copista: dai Carracci, da Dosso Dossi, dal Garofalo, da Francesco Vanni, da Guido Reni, dal Guercino ma anche dal Bassano: sua è infatti la *Fuga in Egitto*, conservata nella sagrestia di Santa Maria in Vado a Ferrara e ricordata dalle fonti (cfr. Riccomini 1969, p. 68 n. 17), tratta dall'originale di Jacopo da Ponte al Toledo Museum of Art.

PIETER PAUL RUBENS
Siegen 1577 – Anversa 1640

294. *Martirio di sant'Orsola e delle undicimila vergini* TAV. XCIV
1604-1605 ca.
olio su tela – cm 79,8x105
inv. generale 12215
Cornice moderna, cm 95,6x122x4,8
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 153, 11324; Longhi 0440139.
Bibliografia: D'ARCO 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 38 e 245 n. 15; MATTEUCCI 1902, p. 373 nota 1; OZZOLA 1946, p. 17 n. 73; OZZOLA 1946b, p. 193; POPE-HENNESSY 1947, p. 166; OZZOLA 1949, n. 142; HAVERKAMP-BEGEMANN 1953, p. 45; OZZOLA 1953, n. 142; JAFFÉ 1958, pp. 412, 415 e 421; GERSON 1960, p. 76; RAGGHIANTI 1962, pp. 38-39; MÜLLER HOFSTEDE 1964, pp. 7 e 9; PERINA 1965b, p. 445; MÜLLER HOFSTEDE 1967, p. 123; JAFFÉ 1970, p. 435; JAFFÉ 1970b, pp. 48-49; MANZATTO 1973, p. 42; PACCAGNINI 1973, p. [36]; VLIEGHE 1973, pp. 171-172 n. 158; JAFFÉ 1977b, pp. 36 e 71-72; MATTIOLI, 1977b, p. 83 n. F.18; MÜLLER HOFSTEDE 1977, pp. 167-168 n. 17A; JAFFÉ 1978, p. 135; LOGAN 1978, p. 422; DACOS 1979b, p. 68; HELD 1980, I, pp. 588-589; BODART 1985, p. 153 n. 53; LARSEN 1985, p. 98; PILLSBURY, JORDAN 1987, p. 773; JAFFÉ 1989, p. 156 n. 46; TELLINI PERINA 1989, p. 123; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 45; FERRARI 1990, pp. 28 e 221; JAFFÉ 1990, p. 658; L. König, in *Rubens* 1990, p. 250 n. 4; BERZAGHI 1992, p. 86; CAMILOT 1993, pp. 43-44; BAZZOTTI 1996, pp. 46-47; TAMASSIA 1996, p. 60; VON ZUR MÜHLEN 2000, pp. 182 e 190 nota 30; *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 162 n. 694; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55; D. Jaffé, M. Moore Ede, in *Rubens. A Master in the Making* 2005, pp. 46-47 n. 3; J. Müller Hofstede, in *Rubens* 2005, pp. 80-83 n. 4; L'OCCASO 2006b, p. 114; MORSELLI 2006, p. 157; T. Meganck, in *Rubens* 2007, p. 93 n. 16; J. Müller Hofstede, in *Semenzato* 2007, p. 48; G. Capitelli, in *Federico Barocci* 2009, p. 351.
Esposizioni: Mantova 1977, n. F.18; Colonia 1977, n. 17A; Mantova 2005, n. 4; Londra 2005-2006, n. 3; Bruxelles 2007-2008, n. 16.
Restauri documentati: 1941, Arturo Raffaldini (ASoMn, esercizio finanziario 1940/1941, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 2005, Giuseppe Billoni.

Il dipinto, bozzetto di una concitata rappresentazione del *Martirio di sant'Orsola e delle undicimila vergini*, proviene dal convento di Sant'Orsola, dove è probabilmente menzionato per la prima volta solo nell'inventario approntato nel 1786, all'epoca delle soppressioni; sarebbe riconoscibile nel "Martirio di sant'Orsola" conservato nella camera di servizio della sagrestia delle monache (ASMn, AN, not. A. Pescatori, b. 7110, c. 9r; BAZZOTTI 1996, pp. 46-47). Scelto da Giovanni Bottani, viene trasportato nel Regio Ginnasio, quindi in Accademia Virgiliana dove è già nel 1810 e dove Felice Campi lo descrive come "Uno sbozzo in tela rappresentante il martirio di molti santi e sante di qualche espressione ma scoretto nel disegno, proveniente dalle monache di Sant'Orsola, molto guasto e rotto" (App. 8, n. 4). In Accademia è inventariato nel 1827 come "Opera di Lodovico Caracci" (evidente confusione con la perduta pala d'altare: cfr. p. 23; App. 9, n. 15); qui rimane – passato di proprietà al Municipio nel 1862 – fino al 1922, quando viene depositato in palazzo Ducale (TAMASSIA 1996, p. 60).
Il soggetto rappresentato non si discosta dalla narrazione dell'episodio offerta da una fonte "canonica" quale la *Legenda aurea* di Jacopo DA VARAZZE (CLIV, 37-38; ed. 1998, p. 1076). Orsola, le 11.000 vergini e il loro seguito (il papa Ciriaco, il vescovo Clemente, etc.) sono barbaramente trucidati per mano degli unni alle porte di Colonia.
Il dipinto rimane ignorato fino a che OZZOLA (1946, p. 17 n. 73; 1946b, p. 193) con felice intuizione lo attribuisce a Rubens. Secondo lo studioso, il fiammingo realizza questo bozzetto per Margherita Gonzaga d'Este, come progetto per una pala d'altare destinata a Sant'Orsola, da dove il dipinto proviene; egli vi ravvisa la forte influenza di Tintoretto e accosta inoltre la tela mantovana a un secondo più tardo bozzetto dei Musées Royaux di Bruxelles (inv. 1198), di identico soggetto. L'attribuzione a Rubens, sostenuta oralmente da Longhi (OZZOLA 1946b, p. 193) e da Evers (OZZOLA 1949, n. 142), è accolta in seguito da tutti gli studi citati in bibliografia, con poche eccezioni. RAGGHIANTI (1962, pp. 38-39) ritiene il quadro un'opera giovanile di Anton Van Dyck, la Perina e Arslan (in PERINA 1965b, p. 445) e la DACOS (1979b, p. 68) dubitano del riferimento a Rubens.
La proposta di Ozzola circa la committenza sembra confermata dal ritrovamento, attraverso le analisi riflettografiche, di un stesura pittorica sottostante il *Martirio* e raffigurante un ritratto di Margherita Gonzaga d'Este, apparentemente sovrapponibile al ritratto già Bruppacher (KÖNIG 1990). Una traccia di questo ritratto, ortogonale al *Martirio*, si legge anche a occhio nudo, poiché la gorgiera palesemente affiora attorno alla fi-

gura di sant'Orsola e la mano destra della donna s'intravede nell'angolo in basso a destra, oggi più che in passato (cfr. Ozzola 1953, fig. 134).
Il nostro dipinto è ritenuto (J. Müller Hofstede, in *Rubens* 2005, pp. 80-83 n. 4; T. Meganck, in *Rubens* 2007, p. 93 n. 16) bozzetto preparatorio per una pala destinata a un altare laterale o al refettorio della chiesa, per via dell'insolito formato orizzontale: va detto che il soggetto meglio si adatta all'altare principale di una chiesa dedicata a sant'Orsola e che proprio negli stessi anni il medesimo Rubens sperimenta il formato orizzontale nelle tre enormi tele destinate all'altar maggiore della chiesa dei gesuiti (cat. 295-298). Orizzontale è inoltre la pala con la *Chiamata dei santi Pietro e Andrea* nella cappella del Santissimo Sacramento in duomo, opera progettata da Giulio Romano (cfr. pp. 14-15) e posta in un sacello a pianta centrale, come la stessa Sant'Orsola. Discorde è la datazione del bozzetto: optano per il 1602 ca. Held (1980, I, pp. 588-589), Pillsbury e Jordan (1987, p. 773), David Jaffé e Minna Moore Ede (in *Rubens. A Master in the Making* 2005, pp. 46-47 n. 3). Si sono espressi a favore di una datazione attorno al 1604 o 1605 Michael Jaffé (1958, pp. 412, 415 e 421; 1970, p. 435; 1989, p. 156 n. 46), Müller Hofstede (1964, p. 9; in *Rubens* 2005, pp. 80-83 n. 4; in *Semenzato* 2007, p. 48), Vlieghe (1973, pp. 171-172 n. 158), Didier Bodart (1985, p. 153 n. 53), Ferrari (1990, pp. 28 e 221) e L'Occaso (2006b, p. 114). Mi pare che il solo Pope-Hennessy (1947, p. 166) abbia suggerito una data prossima alla *Natività* di Fermo (1608). Una datazione verso il 1602 è troppo alta, anche perché la chiesa di Sant'Orsola è fondata nel 1608, mentre lo stile dell'opera induce a scartare il confronto con la *Natività* di Fermo, suggerendo di mantenere la cronologia attorno al 1604-1605. Occorre però ipotizzare che Margherita Gonzaga d'Este abbia commissionato il bozzetto a Rubens dopo l'insediamento in Pradella (1603) ma prima ancora di porre la prima pietra di fondazione del convento di Sant'Orsola, nel 1608.
L'ipotesi, formulata da Burchard (cfr. Haverkamp Begemann 1953, p. 45), che il bozzetto di Bruxelles – datato oggi attorno al 1614 – costituisca una seconda e successiva idea per la pala d'altare della chiesa di Sant'Orsola, non è unanimemente accolta. Held (1980, I, p. 591) la ritiene improbabile. Va però detto che uno schizzo da quella composizione compare a c. 13v dell'"Italian Sketchbook" di Anton Van Dyck a Chatsworth. Si tratta di appunti presi da Van Dyck nel corso del suo viaggio italiano degli anni Venti del Seicento, i quali attesterebbero la presenza in Italia del bozzetto belga (o di un'analoga composizione). Il bozzetto stesso sarebbe stato inviato a Margherita Gonzaga d'Este come modello per la pala d'altare che "madama di Ferrara" avrebbe poi commissionato a Ludovico Carracci (Jaffé 2002, I, p. 81 n. 1011). Tuttavia, il dipinto di Bruxelles non sembra essersi mai mosso dal Belgio ed è stato pertanto supposto che l'appunto di Van Dyck risalga a un momento anteriore alla partenza per l'Italia, nel 1621 (T. Meganck, in *Rubens* 2007, p. 96). Infine, un disegno del Museum Boymans van Beuningen di Rotterdam (inv. V 104; tav. CCVII, fig. 11) è posto in relazione col nostro bozzetto. Sul recto è lo studio per una *Predica del Battista* mentre sul verso sono alcuni schizzi dubitativamente ritenuti preparatori per un *Martirio di sant'Orsola e delle sue compagne* (*Catalogus der Rubens-tentoonstelling* 1933, n. 90); Müller Hofstede (1964, p. 7; in *Rubens* 2005, p. 82) ha riferito questi appunti al bozzetto mantovano. La proposta ha incontrato le perplessità di Vlieghe (1973, pp. 171-172 n. 158), per il quale il nesso col nostro dipinto è tutt'altro che chiaro. In effetti manca un'esatta corrispondenza e non si può nemmeno escludere che il foglio olandese rappresenti un altro soggetto, come la *Strage degli Innocenti*. A sua volta, Rubens potrebbe essersi ispirato alla *Beata Michelina* del Barocci (Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 40378) per la figura di sant'Orsola e agli affreschi di Michelangelo sulla volta della Cappella Sistina per la teofania.

Pieter Paul Rubens
Siegen 1577 – Anversa 1640

295-296. *La famiglia Gonzaga in adorazione della Santissima Trinità ("Tempio della Trinità")*
1605
olio su tela – cm 195x465 ca.; 185x465 ca.
inv. generale 6846-6847
Cornice, cm 429,1x515x9,5

TAV. XCII-XCIV
cornice (cat. 297): TAV. CCI

Provenienza: Mantova, Santissima Trinità (fino al 1801); Mantova, palazzo Ducale (dal 1801 al 1802); Mantova, Regio Ginnasio (1803); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1803? al 1892); Mantova, palazzo Accademico (dal 1892 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Alinari 18783-4; Anderson 10994-5; Brogi 19074; Giovetti 210, 542, 6649; Longhi 0440142-3 e -6.
Bibliografia: Donesmondi 1612-1616, II (1616), p. 401; Pizzichi 1664 [ed. 1828], p. 145; Bellori 1672 [1976], p. 240 nota 6; Scaramuccia 1674 [1965], p. 118; Tessin 1687-1688 [2002], p. 382; Gorzoni 1700 [ed. 1997], p. 103; *Nota* 1748, p. 172; Amadei 1750 [ed. 1954-1957], III, p. 217, V, pp. 330-331; Cadioli 1763, p. 42; Bartoli 1771-1799 [ed. 1985], p. 73; Bettinelli 1774, pp. 137-138; Volkmann 1777-1778, III (1778), p. 783; Chiusole 1782, p. 42; Fantuzzi 1783, p. 110; Pagliari 1788, p. 9; de Lalande 1790, VII, p. 197; de La Marre 1790, II, p. 8; Lanzi 1793 [ed. 2000], p. 280; Thouin 1796 [ed. 1841], II, p. 131; Meyer 1800, p. 56; Tonelli 1797-1800, IV (1800), p. 36; Antoldi 1816, p. 27; Susani 1818, p. 47; Antoldi 1821, p. 44; Soresina 1829, p. 43; Susani 1830, pp. 51-52; Volta 1831-1838, III (1831), pp. 227-228; Litta 1835, tav. XIX; Susani 1836, pp. 51-52; Boisserée 1837 [ed. 1983], p. 288; Volta 1831-1838, V (1838), pp. 177-178; Gionta, Mainardi 1844, pp. 258 e 311; Arrivabene 1847 [ed. 1975], pp. 69, 69-70 e 85 nota 23; d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 289 nota 3; Fabi 1860, p. 402; *Murray's Handbook* 1860, p. 296; *Guida di Mantova* 1866, p. 67; Baschet 1867, pp. 307-308; d'Arco 1874, p. 163; Intra 1880 [ed. 2003], p. 194; Intra 1881, p. 105; van den Branden 1883, I, p. 422; Intra 1883, p. 50; Rooses 1886-1892, I (1886), pp. 87-89 n. 81; Intra 1891; Burckhardt 1892, pp. 792-793; Intra 1893, p. 38; Burckhardt 1896 [2006], p. 14; Michel 1900, pp. 94-100; Matteucci 1902, pp. 34, 55 e 397-398; Intra 1903, p. 59; Rosenberg 1905, pp. XVIII e 464; Knackfuss 1907, pp. 14-15; Luzio 1911; *Mostra del Ritratto* 1911, p. 180 n. 3; Haberditzl 1912, p. 264; Nugent 1912, p. 33; Geffroy 1913, p. 47; Lazzari 1913, p. 179; Endres-Soltmann 1914, p. 33; Glück 1916, pp. 2-9; Intra 1916, p. 69; Fogolari 1918, p. 198; Gerola 1918, p. 272; Restori 1919, pp. 94 e 106; Re 1925, p. 4; Vanzype 1926, p. 103 nn. 598-599; Pevsner 1928, p. 155; Giannantoni 1929, p. 57; Pacchioni, Pacchioni 1930, p. 150; Mâle 1932, pp. 295-296; Matthiae 1935, p. 14; Vanzype 1936, pp. 14-15; Wilde 1936, p. 212; *Mostra iconografica* 1937, p. 35 n. 155; Wittgens 1937, p. 370; Amadei 1940, p. 7; Pescasio 1940, p. 308; Burckhardt 1942, p. 28; Evers 1942, pp. 27, 36, 42-51, 350 e 485; Burckhardt 1946, p. 9; Ozzola 1946, p. 16 nn. 69-70; Ozzola 1949, nn. 138-139; Ozzola 1949b, pp. 81-82; Burckhardt 1950, pp. 137 e 184; Ozzola 1951, p. 44; Ozzola 1952; van Puyvelde 1952, pp. 15-16, 54 e 92-93; Lindhagen, Bjurström 1953, pp. 37-38; Ozzola 1953, nn. 138-139; Zeri 1955, p. 48; Jaffé 1957, pp. 376 nota 13 e 379 nota 17; Held 1959, I, pp. 66 e 69 e 98 e 125-127; Jaffé 1959, p. 62; Gerson 1960, p. 75; Marani 1960, pp. 24-25; Jaffé 1961, pp. 374-377; Ivanoff 1963, p. 38; Jaffé 1965, p. 376; Müller Hofstede 1965, pp. 101, 109, 127-128, 136-137 e 139; Perina 1965b, pp. 438 e 441-443; Held 1966; Huemer 1966; Askew 1968, pp. 4 e 9; Jaffé 1968, p. 176; Neumann 1968, pp. 122-124; van Ackere 1969, p. 130; Paccagnini 1969b, pp. 180 e 192; Tellini Perina 1970b, p. 57; Burchard, d'Hulst 1971, p. 79; Manzatto 1973, p. 42; Paccagnini 1973, p. [36]; Vlieghe 1973, pp. 64, 71 e 84; Johnson 1975, p. 30; Norris 1975; Zeri 1976, II, p. 430; Baudouin 1977, pp. 12 e 16; D. Bodart, in *Rubens e la pittura fiamminga* 1977, pp. 192 e 194; Huemer 1977, pp. 26-33; Huemer 1977b; d'Hulst 1977, pp. 6, 41-49 e 279-281; Jaffé 1977, pp. 623 e 625; Jaffé 1977b, pp. 11, 37-38, 56, 74 e 76; Liess 1977, pp. 58, 65, 81, 84, 224, 238, 240, 257 e 315; Müller Hofstede 1977, *passim* e in part. pp. 100-105, 218 e 318-319; *Rubens a Mantova* 1977, *passim*; Amadei, Marani 1978, p. 60; Jaffé 1978, pp. 133-135; Logan 1978, pp. 423, 441 e 448; Sérullaz 1978, p. 21; Van Nuffel 1978, p. 24; Waterhouse 1978, p. 556; Dacos 1979, p. 64; Dacos 1979b, p. 68; Schütz 1979; Tellini Perina 1979, p. 258; Bazzotti 1980, p. 83 nota 66; Berzaghi 1980, p. 109 nota 32; Fenlon 1980-1982, I (1980), p. 25 nota 39; Held 1980, p. 539; Hughes 1981, p. 107; Langedijk 1981-1987, I (1981), pp. 684-685 n. 4; E. McGrath, in *Splendours* 1981, pp. 214-220 n. 228; Pallucchini 1981b, I, p. 135; C. Tellini Perina, in *San Maurizio* 1982, pp. 84-85 e 121; Gregori 1983, p. 52; Sgarbi 1984, pp. 123-127; Bodart 1985, pp. 14, 21-24 e 153 n. 50a; A. Ghirardi, in *Bastianino* 1985, p. 254; Jaffé 1985; Larsen 1985, pp. 97-98; Held 1986, pp. 68-69; Bini 1987, p. 41; P. Carpeggiani, in Carpeggiani, Tellini Perina 1987, p. 158; Chambers 1987, p. 114; Lecoq 1987, pp. 238 e 240; Logan 1987, p. 67; Martinelli Braglia 1987, p. 97; McGrath 1987, p. 406; Caroli 1988, p. 92; U. Bazzotti, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 247-248; M. Gregori, in *Pittura a Mantova* 1989, p. XIX; Jaffé 1989, p. 154 n. 41; Schütz 1989, pp. 342-346; Tellini Perina 1989, p. 124; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 45; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 872; D. Bodart, in *Rubens* 1990, p. 248; Ferrari 1990, p. 28; Guarino 1990, p. 18; Jaffé 1990, pp. 657-658; Bellù 1991, pp. 157, 164-165 e 167; *Gemäldegalerie* 1991, p. 102; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, pp. 88 e 92; Pilo 1991, pp. 37, 61-64 e 102-103 nota 19; Wiedmann 1991, p. 116; Bazzotti 1992b; Berzaghi 1992, p. 84; Jaffé 1992, pp. 13, 17 e 20; D. Jaffé, in *Rubens and the Italian Renaissance* 1992, p. 146; Pétry 1992, p. 50; Pilo 1992, p. 36; Stanzani 1992, p. 139; Bodart 1993, p. 24; Jaffé 1993, p. 379; M.E. Wieseman, in *Age of Rubens* 1993, pp. 222-224; Balis 1994, p. 51; De Maere, Wabbes 1994, I, p. 337; Jaffé 1994, p. 108; Pilo 1994, p. 196; Bazzotti 1995; Griswold 1995, p. 205; Malacarne, Bini 1995, p. 89; S. Petrocchi, in *Gonzaga* 1995, p. 474; Tacke 1995, p. 293; S. Tosini Pizzetti, in *Gonzaga* 1995, p. 471; von Simson 1996, pp. 80-82; Tamassia 1996, pp. 45-47; Mulazzani 1997, pp. 180-182; Pietrogiovanna 1997, p. 315; Signorini 1997, pp. 315-316 nota 43; C. Tellini Perina, in *Segni dell'arte* 1997, p. 102; Bazzotti 1998, p. 53; Göttler 1998, *passim*; Lohse Belkin 1998, p. 79; Morselli 1998b, p. 47; Morselli 1998c, p. 160; Sicoli 1998, pp. 303-306; Vlieghe 1998, pp. 119-120; Bodart 1999, p. 172; Pisani 1999, p. 7; Vergara 1999, pp. 12 e 42; Brunelli 2000, p. 13; Dacos 2000, p. 290; Marinelli 2000, p. 79; von zur Mühlen 2000, pp. 180, 182 e 190 nota 28; Signorini 2000, p. 313 nota 219; Syre, Zeitz 2000, p. 134; Tellini Perina 2000, pp. 114-115; J. Bober, in *Capolavori* 2001, p. 158; C. Gelly-Saldias, in *De l'an II* 2001, p. 191; Morselli 2001, pp. 63 e 66; Mulazzani 2001, pp. 379-380; Sicoli 2001, pp. 115 nota 23, 120 e 121; *Viaggio in Italia* 2001, p. 128; G. Capitelli, in *Gonzaga* 2002, p. 188; V. Droguet, in *Gonzaga* 2002, p. 222; S. Lapenta, in *Gonzaga* 2002, pp. 173 e 178-179; L'Occaso 2002, pp. 36-37; Loire 2002, pp. 270-271; Navarro 2002, pp. 66-67; Parisi 2002, p. 253 nota 7; *Repertory* 2001-2002, II (2002), pp. 160-161 n. 691; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, pp. 55-61; D. Sogliani, in *Gonzaga* 2002, p. 176; L. Goldenberg Stoppato, in *Gioielli dei Medici* 2003, p. 128; Murphy 2003, p. 106; M. Pietrogiovanna, in *Pinacoteca civica di Vicenza* 2003, p. 467; Reineke 2003, p. 43; Stoppa 2003, p. 42; R. Besta, in *Età di Rubens* 2004, p. 547; H. Devisscher, in *Rubens* 2004, p. 26; K. Schütz, in *Rubens in Wien* 2004,

pp. 39-41; Agosti 2005b, p. XII; Sani 2005, p. 80 nota 2; Huemer 2006, pp. 41 e 43; C. Loisel, in *Appel de l'Italie* 2006, p. 22; Morselli 2006, pp. 155-156; Nigrelli 2006, p. 70; G. Bertelli, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti* 2007, p. 611; Cargnoni 2007, p. 247; L'Occaso 2007d, p. 89; T. Meganck, in *Rubens* 2007, p. 93; Bon Valsassina 2008, p. 54; Furlotti, Rebecchini 2008, pp. 227-232; L'Occaso 2008d, p. 7; Bowers 2009, p. 363 nota 144; Ferrara 2009, p. 218; Jaffé 2010, p. 96; M.R. Pizzoni, in *Caravaggio* 2010, pp. 114 e 116; Trevisani 2011, p. 86 nota 16.
Esposizioni: Firenze 1911, n. 3 (solo la metà inferiore); Mantova 1937, n. 155; Mantova 1977; Londra 1981-1982, n. 228; Mantova 1995 (senza numero di catalogo).
Restauri documentati: 1748, Bartolomeo Dall'Acqua (Amadei 1750 [ed. 1954-1957], V, pp. 330-331); 1801, Giovanni Bottani e Felice Campi (questi divide e reintela alcuni ritratti; vedi anche: ASMn, Sc, b. 82, 16 Fruttile IX [3 settembre 1801], Antoldi a Forti, "Soprintendente al Palazzo Nazionale": "Dovendosi distendere e restituire per quanto sarà possibile alla loro integrità i due quadri di Rubens stati levati dalla soppressa chiesa della Trinità, v'invitiamo a mettere tosto a disposizione della commissione incaricata della Raccolta di monumenti di belle arti, e per essa al cittadino professore Bottani, la sala nel Palazzo Nazionale così detta degli Arcieri"); 1806, Giuseppe Pelizza ("per aver ridotto il gran Quadro di Rubens [...] stato tagliato e rovinato in tempo che il locale era Magazzino d'Assedio, in due Quadri, ristaurati, e ridotti alla sua prima reintegrazione"); 1911, Luigi Boccalari (Artoni 2009, p. 148); 1921, Maria Mattioli (ASCMn, IX-9-4 Museo, lettera di Pacchioni al sindaco, 22 gennaio 1921; cfr. Tamassia 1996, p. 18); 1951, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1950/1951, pos. 3, Restauri di opere d'arte); 1995, Augusto Morari (manutenzione straordinaria).

297. *Alabardiere*
1605
olio su tela – cm 128x79,2
inv. statale 695
Cornice, cm 154,1x103,8x9,5
Iscrizioni: cartellino sul retro "Koninklijk Museum Antwerpen. Rubenstentoonstelling 1977. Cat. Nr. 12. Titel: Een hellebardier. Eingenaar: Museo di Palazzo Ducale".
Provenienza: Mantova, Santissima Trinità (fino al 1801); Firenze, Alessandro Contini Bonacossi (almeno dal 1933 al 1934); Mantova, palazzo Ducale (dal 1934).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 151; Longhi 0440145 (foto Zani, Milano).
Bibliografia: Wittgens 1937, p. 370; Ozzola 1946, p. 17 n. 71; Ozzola 1949, n. 140; Ozzola 1949b, pp. 81-82; Ozzola 1953, n. 140; Held 1959, I, p. 127; Perina 1965b, p. 442; Huemer 1966, p. 84; Huemer 1977b, p. 128 n. A-6; d'Hulst 1977, p. 47 n. 12; Jaffé 1977b, p. 76; Jaffé 1978, p. 135; Dacos 1979, p. 72; Schizzerotto 1979, pp. 96 nota 16, 112-113 e 115-116; E. McGrath, in *Splendours* 1981, pp. 214-220 n. 230; Bodart 1985, p. 153 n. 50e; Jaffé 1989, p. 155 n. 41H; Schütz 1989, p. 346; L. König, in *Rubens* 1990, p. 250 n. 2; Pilo 1991, p. 102 nota 19; D. Jaffé, in *Rubens and the Italian Renaissance* 1992, pp. 146-148 n. 42; Jaffé 1993, p. 379; M.E. Wieseman, in *Age of Rubens* 1993, p. 224 nota 5; Bazzotti 1995, p. 465; von Simson 1996, pp. 81-82; *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 161 n. 692; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, pp. 59-61 n. 20; H. Vlieghe, in *Rubens* 2004, p. 40 n. 11.
Esposizioni: Anversa 1977, n. 12; Londra 1981-1982, n. 230; Vienna 1989-1990, n. VII.122; Canberra, Melbourne 1992, n. 42; Milano 2002, n. 20; Lille 2004, n. 11.
Restauri documentati: 1951, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1951/1952, pos. 3, Restauro opere d'arte); 2002, laboratorio della Soprintendenza.

298. *Cagnolino*
1605
olio su tela – cm 67x34,1
inv. statale 696
Cornice, cm 151,5x102,3x8,5
Provenienza: Mantova, Santissima Trinità (fino al 1801); Verona, Claudio Bevilacqua Lazise (dal 1801? a dopo il 1833); Verona, Cesare Bernasconi (da dopo il 1833 al 1869); Verona, Museo di Castelvecchio (dal 1869 al 1936); Mantova, palazzo Ducale (dal 1936).
Proprietà: Museo di Castelvecchio di Verona.

Archivio fotografico storico: Giovetti 119, 968; Longhi 0440143-4.
Bibliografia: Aleardi, Bernasconi 1851, p. 30 n. 117; Haberditzl 1912, p. 264 nota 1; Trecca 1912, p. 165 n. 133; Wittgens 1937, p. 370; Pescasio 1940, p. 308; Ozzola 1946, p. 17 n. 72; Ozzola 1949, n. 141; Ozzola 1949b, pp. 81-82; Ozzola 1953, n. 141; Perina 1965b, p. 442; Huemer 1966, p. 84; Huemer 1977b, p. 128 n. A-5; Jaffé 1978, p. 135; Schizzerotto 1979, pp. 114 e 124 note 29-30; *Scienza a Corte* 1979, p. 96; E. McGrath, in *Splendours* 1981, pp. 214-220 n. 231; Bodart 1985, p. 153 n. 50f; Jaffé 1989, p. 155 n. 41G; L. König, in *Rubens* 1990, p. 250 n. 3; Pilo 1991, p. 102 nota 19; M.E. Wieseman, in *Age of Rubens* 1993, p. 224 nota 5; Bazzotti 1995, p. 465; *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 161 n. 693; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, pp. 58-59 n. 19.
Esposizioni: Mantova 1977; Londra 1981-1982, n. 231; Milano 2002, n. 19.
Restauri documentati: 1951, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1951/1952, pos. 3, Restauro opere d'arte); 2002, laboratorio della Soprintendenza.

Il *Tempio della Trinità*, capolavoro della quadreria mantovana, è un apice giovanile di Pieter Paul Rubens. Ben documentata è l'impresa dell'artista, il quale dipinge entro il 1605 un trittico di tele da collocare nel presbiterio della chiesa della Santissima Trinità. La chiesa è fortemente voluta dalla famiglia Gonzaga; viene principiata dal duca Guglielmo – su spinta della moglie Eleonora d'Austria, la quale introduce i gesuiti a Mantova – ed è portata a compimento da Vincenzo I. Al centro del presbiterio era la *Famiglia Gonzaga in adorazione della santissima Trinità*, il *Battesimo di Cristo* era sulla parete sinistra e la *Trasfigurazione* sulla destra.

Numerose sono le voci che descrivono il trittico ancora in sito. La prima menzione è di Donesmondi (1612-1616, II (1616), p. 401), il quale, tuttavia, non indugia in dettagli e ne tace l'autore. Mambrino (ASMn, DPA, b. 80, p. 875; Schizzerotto 1979, pp. 81-82) nelle sue cronache manoscritte di metà Seicento ricorda l'opera, ma la assegna per errore al "Burbis", cioè Pourbus. Pizzichi scrive nel 1664 ([ed. 1828], p. 145) che il gesuita padre Mattioli mostra a Cosimo III de' Medici, di passaggio per Mantova, "sopra l'Altar maggiore un quadro di Rubens, dentrovi tutti i ritratti della casa Gonzaga di quei tempi". È stato supposto (E. Borea, in Bellori 1672 [1976], p. 240 nota 6; Schizzerotto 1979, p. 82; cfr. Dacos 2000, p. 290), ma è ipotesi non del tutto persuasiva, che Bellori si riferisca alla nostra pala quando accenna a ritratti dei Gonzaga dipinti da Rubens. Scaramuccia (1674 [1965], p. 118) ricorda "trè gran pezzi di Quadri della mano di Pietro Paolo Rubens, così meravigliosamente dipinti", in cui in particolare i ritratti sono da lodare "in estremo per la gran franchezza, e maneggio del colore"; Tessin il Giovane (1687-1688 [2002], p. 382), di passaggio per Mantova nel 1688, apprezza i "dreij grosse undt sehr hübsche stÿcke vom Rubens", con i Gonzaga inginocchiati che pregano la Trinità dipinta come un arazzo tenuto in volo da angeli. Menzionato anche in un manoscritto del gesuita Gorzoni (1700 [ed. 1997], p. 103), il trittico è citato nella anonima *Nota* del 1748 (p. 172). Esattamente di quell'anno è il primo restauro documentato dell'opera, che Amadei (1750 [ed. 1954-1957], V, pp. 330-331) e Volta (1831-1838, V (1838), pp. 177-178) dicono eseguito dal vicentino Bartolomeo Dall'Acqua (su cui: L'Occaso 2007d, pp. 88-90); l'intervento sembra suscitare giudizi perplessi tra i contemporanei (Schizzerotto 1979, p. 85). Sempre alla metà del Settecento viene rimodernato l'altare maggiore, con la sostituzione di quello fatto fare da Vincenzo I "in figura d'una macchina greca sepolcrale" e in memoria della madre Eleonora d'Austria, "la quale appiedi di detto altare fu sepolta" (Ferrari 2005, p. 46). Il nuovo ricco altare marmoreo, realizzato nel 1749, viene spostato all'epoca delle soppressioni nella parrocchiale di Malavicina, dov'è ancora oggi.

Ben più rilevante è il testo della *Cronica* di Amadei (1750 [ed. 1954-1957], V, p. 330), che offre un'importante descrizione della tela, che "rappresenta le tre persone della Trinità, titolare della chiesa, sostenute come in un tappeto da angioli volanti, e sotto di questo tappeto veggonsi ritratti al naturale, inginocchiati su d'un scabello, Guglielmo e Vincenzio, padre e figlio Gonzaga, ambi Duchi di Mantova. Dietrovia di Vincenzio vedonsi i tre di lui figli, cioè Francesco, Ferdinando e Vincenzio II, i quali anch'essi furono Duchi, tutti in atto d'adorazione. Queste figure, con guardie svizzere e con colonnati scanellati d'architettura, occupano la parte destra della tela. Indi la parte sinistra è occupata dalle seguenti, anche ritratte al naturale, cioè dell'Arciduchessa Lionora d'Austria, moglie di Guglielmo (quella che introdusse li gesuiti in Mantova e fabbricò la chiesa), inginocchiata pure su d'uno scabello, ed al di lei canto Lionora de' Medici, moglie di Vincenzio I. Dietrovia di lei veggonsi due fanciulle, lei figlie, genuflesse, la più grandicella delle quali rappresenta Lionora Gonzaga, quella che poi fu moglie di Ferdinando II Imperatore Austriaco, e l'altra si è Margarita, che poi fu moglie del Duca di Lorena. Anco da questa parte della tela veggonsi colonne scanellate d'architettura e una guardia svizzera, con alabarda in mano in atto d'ammirar tutto il quadro, sotto della qual metafora il Rubens medesimo ha fatto il proprio suo ritratto".

Altre testimonianze settecentesche integrano la straordinaria descrizione di Amadei (nota a Giannantoni 1929, p. 57, quand'era ancora manoscritta). Bettinelli (1774, pp. 137-138) aggiunge il particolare che furono ritratti "i cani favoriti di corte" (non meno di due, quindi). Si affaccia verso la fine del XVIII secolo un giudizio non entusiasta, dettato da pregiudizi neoclassici: per Lalande (1790, VII, p. 197) "il est bien composé, autant qu'il a été possible de le faire, le peintre étant assuetti à des portraits. Les draperies sont de couleur dure; elles manquent de vérité, & elles sont trop chargées". Lanzi, di passaggio per Mantova nel 1793, si annota che la tela centrale è "migliore di un laterale, opera della scuola" (Lanzi 1793 [ed. 2000], p. 280). Una supposta differenza qualitativa tra la parte alta e quella bassa della nostra opera, in anni successivi fa pensare a un diverso stato di conservazione o alla possibilità che Rubens abbia trascurato la parte superiore, destinata a essere vista da lontano (Michel 1900, pp. 94-100). Nel 1775 la chiesa della Trinità viene consegnata agli agostiniani, ma il trittico rimane al proprio posto. Nel 1797 i francesi, appena entrati in città, sottraggono la

Trasfigurazione, che giunge a Parigi ed è quindi destinata a Nancy, dove oggi si trova (Musée des Beaux-Arts, inv. 71; C. Gelly-Saldias, in *De l'an II* 2001, p. 191). La scelta della *Trasfigurazione* si deve probabilmente alla sua fortuna critica: la tela viene infatti spesso lodata più delle altre due, anche per il palese richiamo al capolavoro estremo di Raffaello. Rimangono in chiesa, convertita a magazzino del fieno, il *Tempio della Trinità* e il *Battesimo*.

I dipinti sono oltre la portata di Felice Campi e Giovanni Bottani, incaricati di provvedere al loro trasporto nel Palazzo Nazionale, cioè Ducale. A loro non viene dato accesso al magazzino della Trinità e non vengono messi a disposizione gli uomini necessari al non agevole trasloco (Luzio 1890, p. 197; Schizzerotto 1979, pp. 100-101). Le preoccupazioni di Campi circa la sopravvivenza delle due tele sono ben giustificate: dopo una parentesi austriaca (1799-1801), la città è di nuovo occupata dalle truppe napoleoniche e nel 1801 il *Battesimo* viene trafugato "da un graduato francese" (Arrivabene 1847 [ed. 1975], pp. 69-70); il dipinto è oggi ad Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (inv. 707).

Contemporaneamente il pannello "della SS.ma Trinità da un colonnello francese che dovea partire il dì dopo, fu tagliato prima metà in linea orizzontale, e poi verticalmente in tanti pezzi, che vennero chiusi a rotoli in un forziere" (Arrivabene 1847 [ed. 1975], p. 70); l'intervento di Leopoldo Camillo Volta ne evita la partenza da Mantova e "un esperto" (Campi, coadiuvato da Luigi Rados) ricuce i quadri alla bell'e meglio; questi sono allora posti in biblioteca, ma nel frattempo alcuni frammenti scompaiono. Le prime notizie su questi lacerti le dobbiamo ancora ad Arrivabene (1847 [ed. 1975], p. 85 nota 23), che ci informa di come "Il cagnolino per 100 talleri fu venduto da un francese al conte Claudio Bevilacqua Lazise di Verona, nella cui pinacoteca nel 1833 l'abbiam veduto noi stessi, e la testa d'una guardia svizzera dopo varj anni fu comperata dal nostro Alessandro Nievo amatore delle belle arti. Ne fu poi supposto, che il pezzo, su cui erano dipinte le sorelline Eleonora, e Margherita, esistesse nell'imperiale gabinetto di Vienna".

Nell'estate del 1801 Campi inizia quindi la reintegazione dei frammenti del pannello centrale, il *Tempio della Trinità*. L'iniziativa è presa per volontà del generale Miollis, come attesta un verbale dell'Accademia del 1 settembre 1801: "Si è visitato il quadro famoso del Rubens che esisteva nell'altar maggiore della chiesa della Trinità, ricovrato nell'Accademia per lo zelo dello stesso generale; da tutta l'unione si è trovato mutilato e diviso in molti pezzi, ma riducibile per giudicio del professore Bottani alla pristina forma, giacché nulla gli manca. Il generale ha ordinato che si traduca nella Galleria del Palazzo Nazionale per avere spazio onde riordinare i pezzi in un letto e poter poi definire sul modo di rimetterlo nel primiero suo stato e rimanere presso l'Accademia" (AAVMn, Verbali dell'Accademia, 1792-1833).

Il giorno seguente Paolo Pozzo chiede una sovvenzione di 1000 lire "colla quale si potrà in primo luogo far levare il quadro di Rubens che esiste nella Trinità e far unire i pezzi dell'altro quadro dello stesso autore, che ora sta in mano del professore Bottani" (ASMn, Amministrazione Centrale del Dipartimento del Mincio, b. 5, fasc. 15). Antoldi scrive quindi a Forti (soprintendente al Palazzo Nazionale) il 3 settembre: "Dovendosi distendere e restituire per quanto sarà possibile alla loro integrità i due quadri di Rubens stati levati dalla soppressa chiesa della Trinità, v'invitiamo a mettere tosto a disposizione della commissione incaricata della Raccolta di monumenti di belle arti, e per essa al cittadino professore Bottani, la sala nel Palazzo Nazionale così detta degli Arcieri" (ASMn, Sc, b. 82, 16 Fruttile IX). Un secondo intervento viene eseguito da Giuseppe Pelizza su direzione di Campi nel 1806 (Bazzotti 1980, p. 83 nota 66; Bazzotti 1998, p. 53). In merito a questi interventi Leopoldo Camillo Volta scrive l'11 dicembre 1810: "finalmente nel 1802 all'occasione di far addattare le due belle porte d'ingresso della prima sala [della biblioteca] combinai il modo di farne due quadri, uno che rappresentasse la Trinità e l'altro i ritratti de' duchi Guglielmo e Vincenzo colle rispettive mogli, giacché mancavano le altre figure del quadro. Questa operazione con quella dell'adattamento mi costò più di £ 490 d'Italia, delle quali non ho mai avuto il rimborso" (Schizzerotto 1979, p. 110).

L'inventario del 1803 (App. 6, nn. 411-412) attesta che i "Due rotoli tutti rotti e patiti, che formavano li fregi dell'altar maggiore, del Rubens, e mancanti di figure" sono nel Ginnasio. Nel 1807 sono con sicurezza nella biblioteca, dove Leopoldo Camillo Volta li custodisce (Schizzerotto 1979, p. 106), resistendo alle richieste da parte del Demanio e da parte della Pinacoteca di Brera, che li vorrebbe a Milano (Schizzerotto 1979, pp. 106-108; Sicoli 1998).

I due "rotoli" rimangono per quasi tutto il XIX secolo a ornamento della prima sala della biblioteca, adoperati come sovraporte in quanto divenuti due tele di formato orizzontale, corrispondenti alle metà superiore e inferiore del telero. Nel 1881 la biblioteca da Governativa diviene Comunale, con le opere in essa custodite. I due quadroni sono portati nel 1892 nel palazzo Accademico (cfr. p. 29), divenuto trent'anni prima di

proprietà municipale, e nel 1915 giungono infine nel palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 58). Giannantoni (1929, p. 57) progetta di riunire le due parti, ma è merito di Ozzola (1952) aver restaurato i due frammenti – parzialmente alterati da ridipinture del primo Ottocento – e averli fatti combaciare.

Le vicende del frammento col *Cagnolino*, accarezzato dalla mano della principessa Eleonora, si possono ricostruire con discreta precisione. Dato – come detto – da un francese a Claudio Bevilacqua Lazise (forse attorno al 1801), è in quella collezione nel 1833, quando lo vede Arrivabene. Bevilacqua Lazise lo cede quindi a Cesare Bernasconi, che sicuramente ne è proprietario nel 1851, quando l'inventario dei suo beni (Aleardi, Bernasconi 1851, p. 30 n. 117) lo descrive in maniera inequivocabile. Una parte della collezione Bernasconi giunge nel 1869 nella pinacoteca Comunale di Verona; il *Cagnolino* è infatti lì schedato da Trecca (1912, p. 165 n. 133). Il 1 giugno 1936 il museo mantovano lo ottiene in deposito in cambio di un bozzetto a olio di Giorgio Anselmi per il *Trionfo in cielo dell'Aurora* di palazzo Paletta a Verona (Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 15577-1B2672). Questo bozzetto era stato acquistato dalla Soprintendenza di Venezia nel 1912 per 150 lire presso il canonico don A. Spagnolo di Verona, passato quindi nei depositi delle Gallerie dell'Accademia, veniva ceduto a Mantova il 26 aprile 1933 (ASoMn, pos. V, fasc. 93/2; cfr. Schizzerotto 1979, p. 114).

Nel 1934 vengono intavolate trattative per riportare a Mantova il frammento del Kunsthistorisches Museum: dai carteggi conservati presso la Soprintendenza di Mantova (ASoMn, pos. V, fasc. 93/2) si evince che il museo viennese sarebbe disposto a cedere il ritaglio in cambio dei due dipinti di Albrecht Altdorfer, di proprietà della Pinacoteca di Siena, conservati nei depositi degli Uffizi. Da Firenze Tarchiani risponde dicendosi "pochissimo disposto alla concessione" ("E poi perché sempre Firenze ha da dare e non aver mai nulla?"). Le trattative si bloccano e infatti le due tavole di Altdorfer – provenienti dal legato Spannocchi e quindi, ironia della sorte, forse da Mantova – rimangono a Firenze. Nello stesso 1934 il conte Alessandro Contini Bonacossi dimostra impagabile generosità donando al palazzo Ducale di Mantova il frammento dell'*Alabardiere*, appena individuato dal restauratore Mauro Pellicioli, a Milano. La donazione è anticipata da una lettera di Longhi alla Soprintendenza, datata 10 aprile 1933 (ASoMn, Pos. II/PD). Purtroppo sono sinora ignote le vicende del lacerto tra il 1801 ca. e il 1933.

Si sono perse le tracce di altri ritagli della grande tela. Alessandro Nievo ne possedette due, documentati nell'inventario dei beni *post mortem*, del 1843: "Una testa dipinta da Rubens della dimensione una volta e mezza il vero, rappresentante una guardia svizzera frammento autentico del quadro oggi esistente nell'I. R. Biblioteca in Mantova, dell'altezza di centimetri 84 e larghezza 64" e "Altra testa di Rubens della grandezza una volta e mezza il vero ritaglio del quadro ora esistente nell'I. R. Biblioteca in Mantova con cornice in nero e foglietta indorata all'interno, dell'altezza di centimetri 66 per centimetri 50" (ASMn, Tribunale, fondo 123, 1843, D.II.90, prot. 1815, rubr. IX). Si suppone che siano stati entrambi venduti attorno al 1870 "a un signore di Torino che pare fosse un banchiere (Montaldo?)" (ASoMn, pos. V, fasc. 93/2; cfr. Schizzerotto 1979, p. 130). Il primo pezzo di sicuro non può essere, per incompatibilità di dimensioni, il nostro *Alabardiere*, ma poteva essere l'altro sul lato sinistro o uno dei due posti sul lato destro; tra questi uno era l'autoritratto di Rubens, mentre l'altro poteva essere in relazione col disegno della Bibliothèque royale Albert I^{er} di Bruxelles (inv. S.V. 95.843). Il secondo pezzo Nievo è variamente identificato con il *Vincenzo II* di Vienna (Kunsthistorisches Museum, inv. GG 6084) o con la *Principessa Margherita*, apparentemente rimasta a Mantova sin verso il 1870 (*Mostra iconografica* 1937, p. 46 n. 208); il ritaglio, già a Londra in collezione Burchard, è stato venduto da Christie's (Londra, 9 luglio 1999, lotto 43), è quindi passato presso Adam Williams Fine Art, a New York, per essere poi venduto a un collezionista privato londinese (Adam Williams, com. sc. novembre 2010). Vale inoltre la pena segnalare una lettera dell'8 giugno 1832, con la quale Agostino Comerio accompagna la restituzione a Carlo d'Arco di alcuni quadri di proprietà di questi: "Troverai nettato dal fondo l'abozzo di Rubens, così potrai osservare che detto quadro è un ritaglio e che doveva essere cosa assai bella. Peccato che sia stato così rovinato" (ASMn, DPA, b. 204): mi domando se il "ritaglio" sortisse dalla pala della Santissima Trinità. Sono noti, oltre a quelli già citati, i ritagli con i ritratti di: *Ferdinando Gonzaga* (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca) e *Francesco IV Gonzaga* (San Silvestro di Curtatone, collezione Romano Freddi), oltre ad alcuni disegni preparatori per i volti dei Gonzaga. Alludo naturalmente a due fogli del Nationalmuseum di Stoccolma: il *Ritratto di Francesco IV* (inv. NMH 1918/1863) e il *Ritratto di Ferdinando* (inv. NMH 1917/1863) (tav. CCVIII, figg. 12-13).

Rubens avrebbe ulteriormente ritratto Francesco IV nella tela di Saltram House e Ferdinando nella tela già in collezione privata australiana e recentemente posta in vendita da Sotheby's (New York, 26 gennaio 2011, lotto 17).

Dei vari frammenti ricavati dalla tela della Santissima

Trinità, ci sono oggi del tutto ignoti il ritratto della figlia Eleonora, l'autoritratto dello stesso Rubens in veste d'alabardiere e il "«chien de haute taille,» grand lévrier de Vincent", cui allude Baschet (1867, p. 308) senza precisarne la fonte. Bazzotti (1992b, pp. 45-46) è contrario all'ipotesi che vi fosse effettivamente questo levriero, che Schizzerotto (1979, pp. 85-87) sostiene invece con calore. Ci si potrebbe chiedere se di quell'animale rimane l'impressione in alcuni disegni realizzati in seno all'Accademia mantovana nel Settecento. Due prove grafiche di Domenico Conti Bazzani, entrambe rappresentanti la *Continenza di Scipione* (1769), e una di Felice Campi, che mostra *Tobiolo che risana gli occhi del padre* (1771) (Bazzotti, Belluzzi 1980, pp. 93-94 nn. 38a-b e 98 n. 42), mostrano un cane molto simile e in una posa piuttosto insolita.

Il mosaico dei vari tasselli è stato proposto da vari studiosi; accolgo qui la ricostruzione presentata da Bazzotti (1992b, p. 46), con una precisazione: il lembo di panno rosso sulla sinistra si può ricollocare sotto l'inginocchiatoio centrale (tav. CCIV, fig. 7).

Rubens ha certamente ritratto dal vivo il duca e la duchessa, mentre deve essersi avvalso di altri ritratti dei due genitori di Vincenzo I, poiché Guglielmo – che secondo Bowers (2009, p. 363 nota 144) terrebbe il segno sulla prima lettera di Giovanni – muore nel 1587 e la moglie Eleonora d'Austria nel 1594. Quanto al duca Guglielmo, del quale scarseggiano i ritratti, potrebbe essersi ispirato alla scultura in Sant'Andrea che lo raffigura inginocchiato (probabile opera del "genovese" Taddeo Carlone) o a qualche dipinto.

Per il volto della Asburgo, Rubens si è ispirato a un ritratto tardo, poiché la duchessa mostra lineamenti appesantiti e tratti assai diversi da quelli di ritratti "giovanili", quali il bel dipinto di Kassel (Staatliche Museen, inv. GK 496) o quello viennese (Kunsthistorisches Museum, inv. GG 3998, conservato nella Porträtgalerie di Ambras), al quale si può forse accostare un dipinto degli Uffizi (inv. 1890, n. 2367); più simile la donna appare nella miniatura di Ambras, ora a Vienna (Kunsthistorisches Museum, inv. GG 4706), che la ritrae attorno al 1580.

Lo straordinario trittico è di gran lunga l'opera di maggior impegno realizzata da Rubens negli anni passati al servizio di Vincenzo I Gonzaga. Il rapporto tra committente e artista, oggetto di vasta letteratura, si riteneva anche rappresentato in un paio di dipinti: il primo è una tela del Museo di Castelvecchio a Verona (inv. 5421-1B220), creduta una rappresentazione di "Pietro Paolo Rubens onorato dal duca di Mantova" (F. Rossi, in *Cento opere* 1998, p. 84 n. 65); il secondo, della scuola di Rubens, si trova nella Pinacoteca Vaticana (inv. 40784), creduto a torto un'*Apoteosi di Vincenzo I Gonzaga* (Redig de Campos 1943, pp. 177-178).

Nessun problema solleva l'autografia della nostra opera; minime oscillazioni sono proposte per la datazione del trittico, posto in opera nel 1605 e pertanto, come suppone Luzio (1911, p. 406), realizzato anche in omaggio all'ordine gesuita, allorché si stava per canonizzare Luigi Gonzaga. È verosimile che l'esecuzione delle tre tele, ciascuna originariamente di 28 m^2 ca. (pagate generosamente: 1300 doppie), si sia protratta per un po' di tempo e che possa essere stata concepita già prima del viaggio di Rubens in Spagna (1603). In questa occasione l'artista può studiare la macchina d'altare ideata da Leone e Pompeo Leoni nella Capilla Mayor dell'Escorial, presa a modello per il pannello centrale mantovano, raffigurante i Gonzaga in adorazione della Trinità; lo stesso impianto compositivo verrà usato nel più tardo *Trittico di Sant'Ildefonso*, 1630-1632 ca., già a Bruxelles e ora a Vienna (Kunsthistorisches Museum, inv. GG 678). È stato inoltre notato che il trittico propone esattamente il modello iconografico della cappella della Santissima Trinità nella chiesa del Gesù a Roma, il cui programma è dettato dal gesuita Giovan Battista Fiammeri: qui sono infatti l'*Adorazione della Trinità* di Francesco Bassano, il *Battesimo* di Ventura Salimbeni e la *Trasfigurazione* di Durante Alberti (Jaffé 1989, p. 154). Anche il Battesimo e la Trasfigurazione alludono alla Trinità, poiché il Padre è presente in entrambi i momenti con la sua voce, mentre il Figlio e lo Spirito Santo sono visibili (Mâle 1932 [1984], pp. 295-296).

In analogia con la cappella romana, la volta del presbiterio della chiesa mantovana era affrescata con la *Santissima Trinità*, quattro *Sibille*, il *Sogno di Giacobbe* e altre immagini allusive alla Trinità (Schizzerotto 1979, p. 88), che l'anonima *Nota* (1748, p. 172) dice "della scuola dell'Andreasini", mentre Cadioli (1763, p. 43) li attribuisce a Fetti. La prima soluzione sembrerebbe molto più plausibile, poiché implica una contemporaneità al trittico rubensiano, che la seconda invece escluderebbe. Una cronologia della decorazione ad affresco anteriore alle pitture su tela è confermata da una fonte coeva, che allude alla committenza ducale per il presbiterio e a un'esecuzione protrattasi dal 1596 al 1600 (Gorzoni 1700 [ed. 1997], pp. 93-94; Schizzerotto 1979, pp. 43-44); il 3 settembre 1597 Tullo Petrozzani ricorda al duca l'ingente spesa – cinquecento ducatoni – appena fatta per la "capella grande nella chiesa del Giesù" (ASMn, AG, b. 2671). Alla decorazione della Santissima Trinità è stato ipoteticamente collegato un disegno di Viani al Louvre (inv. 12593; Marinelli 2000, pp. 79-80), ma desidero qui anche menzionare un curioso e complesso foglio rappresen-

tante la *Madonna della Misericordia, vari santi e devoti*, conservato a Chatsworth, nella raccolta del duca di Devonshire (inv. 196), riferito al mantovano Bernardino Malpizzi con una datazione proprio agli inizi del XVII secolo (L'Occaso 2007, p. 99). Ciò che occorre rilevare è la presenza, in basso, dell'intera famiglia Gonzaga e, al centro, anche dei genitori di Vincenzo I, morti da alcuni lustri, proprio come nella pala di Rubens. Anche il formato orizzontale del foglio richiama quello della pala qui in esame e, se non fosse per la mancanza di riferimenti alla Trinità, sarei propenso a ritenere il disegno inglese un primo progetto, poi scartato, per la decorazione dell'abside della chiesa dei gesuiti di Mantova.

Il *Tempio della Trinità* è un maestoso ritratto di famiglia oltre che un *Bildepitaph*: epitaffio visivo per la tomba di Eleonora d'Austria, che si trovava sepolta ai piedi dell'altare. Tanti sono gli spunti iconografici e stilistici che Rubens ha rielaborato in quest'opera. Nei laterali i rimandi sono palesi: la *Trasfigurazione* si rifà a Raffaello e nel *Battesimo* vi è una citazione – l'uomo che si spoglia – dalla *Battaglia di Cascina* di Michelangelo, della quale tre cartoni si trovavano allora a Mantova, presso la famiglia Strozzi (Rebecchini 2002, p. 146). Nel *Tempio della Trinità* sono state evidenziate riprese da Lorenzo Lotto (la pala di San Bernardino a Bergamo per gli angeli che sostengono l'arazzo), Paolo Veronese (l'anta d'organo con *San Menna* per la chiesa veneziana di San Geminiano e ora a Modena, Galleria Estense, per uno dei soldati: Jaffé 1977b, p. 38) e Tiziano. Jaffé (1978, pp. 133-135) ritiene che nell'angelo posto in alto al centro vi sia la citazione di un affresco sul soffitto della sala dell'Angelo, nell'appartamento del Paradiso di palazzo Ducale, che tuttavia dovrebbe essere posteriore al 1605. La divinità che appare su un tessuto ricorderebbe il Giove nella volta della sala delle Teste, nell'appartamento di Troia del palazzo Ducale (Neumann 1968, p. 123). L'angelo che sulla destra tiene il panno potrebbe ispirarsi alla *Sepoltura di Cristo* del Barocci a Senigallia; l'angelo immediatamente sopra sembra citare la *Deposizione dalla croce* di Rosso Fiorentino a Volterra. Il puttino che tiene sollevato il manto di Cristo potrebbe derivare dalla scultura ellenistica del *Fanciullo con l'oca*, probabilmente tramite una copia di età romana (Jaffé 2010, p. 96).

Dalla maestosa *Circoncisione* di Girolamo Muziano nella chiesa del Gesù di Roma, Rubens potrebbe aver tratto l'idea della "balaustra che introduce il paesaggio a perdita d'occhio" (Trevisani 2011, p. 86 nota 16); nella pala mantovana, il paesaggio scompare per fare spazio al solo cielo.

Per quanto riguarda la tecnica esecutiva del pannello centrale, vale la pena sottolineare la riscontrata presenza di tracce di lamina dorata, adoperata per particolari effetti di luce sull'arazzo (Jaffé 1957, p. 376 nota 13), ma soprattutto l'uso di una pennellata straordinariamente vigorosa e libera. Con quest'opera, Rubens supera la prima infatuazione caravaggesca, che sostiene il trittico per la cappella di Sant'Elena in Santa Croce in Gerusalemme a Roma (oggi a Grasse, Notre-Dame-du-Puy), e, attraverso lo studio di Tiziano e di Paolo Veronese, giunge a una nuova sintesi cromatico-luministica; questa, la composizione ellittica e la bifocalità spalancano le porte al Barocco, di cui la nostra pala è un capolavoro seminale.

L'influenza dell'opera sugli artisti contemporanei non è adeguata alla sua importanza. I pittori mantovani non ne recepiscono la dirompente novità. Borgani cita il *Battesimo* in una tela, perduta ma documentata da fotografie, destinata verso il 1616 alla chiesa di Santa Maria Assunta a Susano (Berzaghi 1984, p. 90), ma solo il romano Fetti farà tesoro della fluida pittura di Rubens. Anche un allievo di Fetti, Andrea Motta, si ispira al grande quadro in un bozzetto raffigurante *Carlo I Gonzaga Nevers (?) in adorazione della Trinità*, di ubicazione ignota (L'Occaso 2010e, p. 69). La prospettiva condotta da due colonnati laterali è citata dall'anversano Jacob Denys nella pala collocata, nel 1696, in fondo al presbiterio della chiesa di San Maurizio; di quel particolare elemento architettonico potrebbe aver fatto tesoro anche Pietro Mango, nel margine sinistro della tela con l'*Esposizione della testa di Oloferne dalle mura di Betulia* (cat. 417). Riprese parziali sono in opere di Bazzani: il suo *San Pietro guarisce lo storpio* già a Bologna in collezione privata (Tellini Perina 1970b, p. 57) cita il colonnato; alcuni armigeri nelle *Storie di Alessandro Magno* di palazzo d'Arco – dipinte nella fase di maggior infatuazione rubensiana – potrebbero derivare dal *Tempio della Trinità*. La *Morte di Didone* di Giuseppe Bottani in collezione privata mantovana (Tellini Perina 2000, pp. 114-115) e un disegno del modesto Giovanni Cavicchioli in Accademia Virgiliana (Schizzerotto 1979, p. 114) ripropongono il motivo delle colonne tortili.

Domenico Tintoretto
Venezia 1560 – 1635

299. *San Francesco d'Assisi riceve le stimmate* TAV. XCV
1605 (?)
olio su tela – cm 240,8x174,5
inv. generale 12222
Provenienza: Mantova, Santissima Trinità (fino al 1781); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1781 al 1882); Mantova, palazzo Accademico (dal 1882 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: statale (?).

Bibliografia: Tamassia 1996, p. 61; L'Occaso 2006, p. 118; L'Occaso 2008, p. 25.
Restauri documentati: 1995-1997, Coffani Restauri.

Il dipinto è menzionato per la prima volta in un inventario del 1781, che elenca una serie di opere raccolte nel Regio Ginnasio di Mantova: tra queste sono un "San Francesco d'Assisi" e, separatamente, un "San Bonaventura", entrambi provenienti dalla chiesa della Santissima Trinità (App. 3, nn. 9 e 11). Pare che i due dipinti non vengano trasferiti in Sant'Orsola, dove l'inventario del 1786 non ne reca traccia. La seconda delle due tele manca nel successivo inventario del 1810 dei beni dell'Accademia Virgiliana, che invece descrive la prima (App. 8, n. 84), rimasta presso il Ginnasio ("Un quadro rappresentante San Francesco che riceve le stigmate. Pittura di autore incognito, di maniera cattiva e patito, alto braccia 5, largo braccia 3½, proveniente da un soppresso monastero"). Solo nel 1882 il dipinto viene trasportato nel palazzo Accademico, allora sede del Museo Civico (cfr. p. 29). Il *San Francesco* rimane apparentemente escluso dalle cessioni effettuate nel corso della seconda metà dell'Ottocento a favore del Municipio, anche perché conservato in uno stabile, il Regio Ginnasio, che non viene preso in considerazione in quelle transazioni; non è però neppure menzionato tra le opere rimaste in proprietà dell'Accademia, cui apparteneva nel 1810, e ha pertanto vicende assai simili ai cat. 443, 495 e 515. Nel 1922 infine il quadro è depositato in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 61), indicato nell'occasione come opera di "scuola bolognese". È infatti inventariato nel 1942 col medesimo riferimento.
Sembra che il dipinto sia rimasto ignorato sino ad anni molto recenti. L'analisi stilistica ha condotto indipendentemente Marinelli e me (L'Occaso 2006b, p. 118 e nota 129) a fare il nome di Domenico Tintoretto, del quale sono noti i duraturi rapporti con la corte mantovana. Si devono alla committenza mantovana il *Tancredi che battezza Clorinda* del Museum of Fine Arts di Houston e, forse, la *Maddalena* della Pinacoteca Capitolina (ma cfr. P. Masini, in *Pinacoteca Capitolina* 2006, pp. 192-195 n. 79); occorre anche ricordare la tarda *Annunciazione* della chiesa di Sacchetta di Sustinente, resa al veneziano da Marinelli (1996, p. 72). Il nostro *San Francesco* può essere invece accostato a un'opera realizzata a cavallo tra Cinque e Seicento come la *Pentecoste* di San Giorgio in Braida a Verona. Nel 1605 Vincenzo I Gonzaga ordina al pittore veneziano due tele rappresentanti *San Bonaventura* e *San Francesco*. La Morselli (2002b, pp. 96-97), pubblicando il documento che illustra questa commissione, suppone che il *San Francesco* sia identificabile con una tela passata sul mercato antiquario con l'attribuzione a Domenico Tintoretto (Sotheby's, Londra, 9 maggio 1973, lotto 117), ma io credo piuttosto (L'Occaso 2006b, p. 118) che le due opere fossero destinate alla chiesa dei gesuiti, per la quale Vincenzo I intorno al 1605 investe grandi risorse. Entrambi i dipinti sono forse ancora a Mantova nel 1781, ma in seguito – come visto – il *San Bonaventura* scompare.
Una datazione al 1605 è compatibile con le caratteristiche formali dell'opera, in cui sono sensibili le tangenze palmesche; bisogna però ipotizzare un concorso della bottega, a giustificare le cadute qualitative evidenti nelle teste di cherubini sbozzate contro il fondo. Di alta qualità è invece la figura del santo e sicuramente autografo è il volto, di notevole forza. La tela rimane sull'altare per la quale è dipinta nella Santissima Trinità sino al 1711, quando Ferdinando Sordi ottiene dai gesuiti, dopo non poche insistenze, di far rimuovere il "San Francesco rappresentante il mistero di ricevere le sagre stimmate", ponendo in suo luogo un *Transito di san Giuseppe* giunto da Bologna (e oggi a Bonizzo; cfr. p. 9); notizia di questo cambio è in un coevo manoscritto del gesuita Giuseppe Gorzoni (BCMn, ms. 997, *Istoria...*, II, pp. 272-273).

ORAZIO LAMBERTI (?)
Cento 1552 – Mantova 1612

TAV. LXXXV

300-304. *Decorazioni degli sguanci di una finestra, con i santi Francesco, Barbara e Giorgio (sguancio sinistro); san Francesco da Paola (?), una santa e san Luigi Gonzaga (?) (sguancio destro); santa Maria Maddalena (zoccolatura sinistra); illeggibile (zoccolatura destra); sant'Anselmo (?) e sant'Elena (architrave)*
1605 ca.
affreschi strappati – cm 226,5x63; 226,5x63; 94,5x63; 94,5x63; 63,5x185,5; montati su un unico telaio in alluminio di cm 324x192,5x58
inv. statale 2422-2426
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: D'ANNUNZIO 1907 [ed. 1965], p. 495; GIANNANTONI 1929, p. 58; COTTAFAVI 1934, pp. 128-129; PACCAGNINI 1969b, p. 183.
Restauri documentati: 1923 ca., ignoto; 1962, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere); 1993-1995, Cesarino Monici ed Enzo Cavallara.

Gli affreschi provengono dalla cappellina dell'appartamento Ducale, un ambiente sito nella quattrocentesca Domus Nova ma ristrutturato attorno al 1600, per il duca Vincenzo I Gonzaga. Nel 1907 Gabriele D'ANNUNZIO ([ed. 1965], p. 495) nota nel "gabinetto da bagno" – così era all'epoca utilizzato l'ambiente – "nello strombo della finestra scrostato la traccia degli affreschi primitivi". GIANNANTONI (1929, p. 58) scrive: "Questo era il locale adibito ad uso d'oratorio privato del duca, come lo dimostrano le figurazioni di Santi apparsi negli ultimi restauri (1923) sugli sguanci della finestra. Sguanci veramente preziosi perchè ci dànno ancor notizia della primitiva decorazione (quella guglielmina) coperta poi all'epoca di Vincenzo per il cambiamento della destinazione del locale, e mostrano come questa parte del palazzo sia stata a lungo occupata dalle soldatesche che diedero libero sfogo all'affetto per i loro capitani grafendo sul muro gli evviva ai nomi a loro più cari e segnando le date che vanno dal 1627 al 1670. [...]. Nei rifacimenti del 1776 si fece di questo ambiente uno stanzino da bagno e la vasca in marmo fu tolta durante i suaccennati restauri".
È probabile che solo nel secondo decennio dell'Ottocento le pitture sacre vengano coperte alla vista; le decorazioni che servono a trasformare la stanza in un bagno – eleganti paesaggi con un amplissimo cielo e una fontana sulla parete di fondo – si conoscono attraverso fotografie dell'archivio della Soprintendenza e sono riferibili al veronese Giuseppe Canella (cfr. p. 39). Gli invv. 2422-2426, rimessi in luce nel 1923, sono strappati poco prima del 1969 (PACCAGNINI 1969b, p. 183), forse nel 1962. Gli affreschi che oggi rimangono nello sguancio della finestra (cfr. SIGNORINI 1990, p. 104 nota 48), anch'essi rappresentanti *Santi*, appartengono a una fase anteriore seppure tardo-cinquecentesca.
Tra i santi rappresentati, inseriti in finte cornici "auricolari" e internamente quadrilobate, riconosco nello sguancio sinistro san Francesco, santa Barbara e san Giorgio; nello sguancio destro sono probabilmente san Luigi Gonzaga, una santa non identificabile e un santo che potrebbe essere Francesco da Paola; in alto sono Anselmo ed Elena, mentre nella zoccolatura una figura è indecifrabile e l'altra potrebbe rappresentare la Maddalena. La presenza, se effettiva, di san Luigi Gonzaga sposterebbe la cronologia a non prima del 1605, quando egli viene beatificato e inizia a essere celebrato in immagini. Si tratta, in definitiva, della decorazione d'un ambiente sacro che presenta alcune analogie con quanto si vede, per esempio, negli sguanci affrescati da Claudio Deruet nella cappella del Casino Borghese a Roma (1617-1618).
I nostri affreschi sono con ogni probabilità realizzati nell'ambito della vasta campagna di lavori diretta, dal 1601, da Antonio Maria Viani. L'artista che ha affrescato nella cappella del duca mostra uno stile particolarmente affine a quello di Viani – cui già PACCAGNINI (1969b, p. 183) riferisce queste pitture – ma una pennellata meno briosa e una cromia più sorda. Si tratta di un collaboratore del maestro cremonese: Orazio Lamberti, Vincenzo Tragnolo, Cesare Fasani, Domenico Lippi o tale "messer Silvestro". In particolare Lamberti sembra il nome più appropriato, per confonto con le pitture del palazzo Guerrieri e, ancor più, con gli affreschi nel transetto del duomo. Nell'ultimo quarto del XVI secolo Lamberti opera in vari centri, tra cui la natia Cento, Asola, Ostiano, Montichiari e Cremona, e nei documenti dell'epoca è talvolta detto "da Asola"; nel 1576 dipinge nella chiesa di Vicomoscano, presso Casalmaggiore (ROMANI 1829, pp. 70-71); attorno al 1585 lavora con Bernardino Campi a Guastalla (AFFÒ 1787, p. 82). Sua potrebbe essere – come mi suggerisce Renato Berzaghi (com. or.) – la pala dell'altare maggiore

della chiesa di Castelgoffredo, siglata "HA" (*Horatius de Asula*?) con il *Martirio di sant'Erasmo*; credo inoltre che possano essere di sua mano anche le *Divinità* affrescate nel Teatro all'Antica a Sabbioneta.
Prima del 1600 Lamberti è a Mantova, dove lavora in palazzo Guerrieri; negli anni seguenti si divide tra Cremona (San Pietro al Po) e Mantova (cupola e parte del transetto sinistro del duomo, corridoio dei Mori in palazzo Ducale) e nel 1606 è nuovamente a Casalmaggiore. Gli affreschi nella cappella dell'appartamento Ducale sono forse da datare attorno alla metà del primo decennio.

Jacopo Negretti, detto Palma il Giovane
Venezia 1544 – 1628

305. *Psiche soccorsa da Amore* TAVV. XCVI-XCIX
1606-1607 ca.
olio su tela – cm 105,4x108,5
inv. statale 646

306. *Psiche con la lucerna accesa osserva Amore che dorme*
1606-1607 ca.
olio su tela – cm 126,4x175,4
inv. generale 6814; inv. statale 771

Archivio fotografico storico: ISAL 56141.
Restauri documentati: 1720, Pietro Fabbri (?); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1987, Francesco Melli; 1997-1999, Francesco Melli.

307. *Le nozze di Amore e Psiche*
1606-1607 ca.
olio su tela – cm 106,9x124,3
inv. generale 7037; inv. statale 226

Restauri documentati: 1720, Pietro Fabbri; 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra) ("un quadro del pittore Santo Peranda – raffigurante Venere davanti a Giove"); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1984, ignoto (cfr. Cappi 1984, p. 50); 1994, Francesco Melli.

Sante Peranda
Venezia 1566 – 1638

308. *Psiche condannata a tagliare le lane delle pecore fatali*
1606-1610 ca.
olio su tela – cm 117,7x177,2
inv. generale 7040; inv. statale 227
Iscrizioni: siglato in basso a destra "S. P.".

Esposizioni: Mirandola, Mantova 1994, n. 7.4.
Restauri documentati: 1720, Pietro Fabbri; 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1981, Assirto Coffani; 1994, Francesco Melli.

309. *Amore scaccia le Parche con le Grazie in disparte*
1606-1610 ca.
olio su tela – cm 173,6x222,2
inv. generale 7038; inv. statale 228
Iscrizioni: "SANTUS PERANDA" in basso a sinistra.

Restauri documentati: 1720, Pietro Fabbri; 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1984, ignoto (cfr. Cappi 1984, p. 34); 1994, Francesco Melli.

310. *Psiche portata al dirupo col seguito dei genitori e del popolo*
1606-1610 ca.
olio su tela – cm 157,8x224,4
inv. generale 7036; inv. statale 229
Iscrizioni: "SANTU[...]" mutilo in basso a destra (ma Cappi 1984, p. 28, vi legge "...ANDA").

Archivio fotografico storico: Alinari 53978 (del 1960); Longhi 0820352.
Esposizioni: Venezia 1959, n. 8; Venezia 1981, n. 90; Mirandola, Mantova 1994, n. 7.1.
Restauri documentati: 1720, Pietro Fabbri; 1954, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1978, Assirto Coffani; 1994, Francesco Melli.

311. *Psiche porge un vaso a Proserpina*
1606-1610 ca.
inv. generale 7039; inv. statale 230
olio su tela – cm 129,5x222,7

Esposizioni: Mirandola, Mantova 1994, n. 7.5.
Restauri documentati: 1720, Pietro Fabbri; 1954, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1984, ignoto (cfr. Cappi 1984, p. 46); 1994, Francesco Melli.

312. *Psiche portata da Zefiro al palazzo d'Amore*
1606-1610 ca.
inv. generale 7034; inv. statale 231
olio su tela – cm 145,4x170,5

Esposizioni: Mirandola, Mantova 1994, n. 7.2.
Restauri documentati: 1720, Pietro Fabbri; 1954, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1979-1980, Assirto Coffani; 1994, Francesco Melli.

313. *Psiche porge il vaso a Venere*
1606-1610 ca.
olio su tela – cm 135,5x177,7
inv. generale 7035; inv. statale 232

Restauri documentati: 1720, Pietro Fabbri; 1954, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1984, ignoto (cfr. Cappi 1984, p. 42); 1994, Francesco Melli.

Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Bibliografia (per l'intero ciclo): Ridolfi 1648 [1914-1924], II, pp. 193-194 e 266-267; Papotti 1750 [ed. 1876-1877], I (1876), p. 35, II (1877), pp. 117 e 119; Campori 1855, p. 353; Intra 1883, p. 23; Intra 1903, pp. 28-29; Patricolo 1908, p. 15; Intra 1916, p. 32; Restori 1919, p. 49; Giannantoni 1929, p. 76; Ozzola 1946, p. 18 n. 80; Ozzola 1949, nn. 213-219; Ozzola 1949b, p. 80; Ozzola 1953, nn. 213-219; Ghidiglia Quintavalle 1957, p. 133; Marchiori Ascione 1958, p. 127; G. Mariacher, in *Pittura del Seicento a Venezia* 1959, pp. 10-11; *Jacopo Palma il Giovane* 1963, p. 19; Ragghianti 1963, p. 28 n. 226; Donzelli, Pilo 1967, p. 326; Ruggeri 1977, p. 212 nota 41; F. Lorusso De Leo, in *Restauri* 1978, p. 47; Ivanoff, Zampetti 1979, p. 604 n. 553; Grassi 1980, pp. 177 e 203 nota 95; Pallucchini 1981, pp. 60-61; Pallucchini 1981b, I, p. 42; A. Ruggeri Augusti, in *Da Tiziano a El Greco* 1981, pp. 236-237; Cappi 1984, pp. 21-51; Anelli 1985, p. 150; Meijer 1985, n. 51; B.W. Meijer, in *Disegni veneti* 1985, p. 69; G. Martinelli Braglia, in *Arte degli Estensi* 1986, p. 234; Martinelli Braglia 1987, pp. 20, 39, 53 e 75-77 n. 1a-g; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, pp. 97-99 n. 45; Agosti 1992, p. 18 nota 10; Berzaghi 1992, p. 86; Demori-Staničić 1992, p. 197; Vertova 1993, p. 47; Cicinelli 1994, pp. 63 e 68; G. Fossaluzza, in *Arte a Mirandola* 1994, pp. 109-116 n. 7.1-5; Mason 1996, pp. 153 e 158; Fossaluzza 1997, pp. 229 e 236-237 note 2-3; Martinelli Braglia 1997; Romagnolo 1998, p. 907; Martinelli Braglia 2000, p. 60; Gasponi 2001, p. 114; Meijer 2001, p. 123; Cavicchioli 2002, pp. 148-157; L'Occaso 2002, p. 52; Rodella 2002, p. 17; L'Occaso 2006c, pp. 146-147; Tusini 2006, p. 46; Farinella 2007, p. 301 nota 10; P. Plebani, in *Collezione Borromeo* 2011, p. 224.

Il ciclo delle *Storie di Amore e Psiche* viene principiato da Jacopo Palma il Giovane e portato a termine da Sante Peranda, su commissione di Alessandro I Pico, per il palazzo Ducale di Mirandola. Ridolfi (1648 [1914-1924], II, pp. 193-194) attesta che Palma "figurò, per lo soffitto d'una stanza del suo Palagio, parte della favola di Psiche, come vien portata à sepellire al deserto; servita alla mensa nel Palagio d'Amore; le sorelle portate da Zefiri alla di lei habitatione; Amore che sen fugge, e quella piangente & isvenuta per lo sonnifero datogli da Proserpina, e come è risvegliata col dorato strale d'Amore; il rimanente della favola fù dipinta dal Peranda".

Tace purtroppo Spaccini – che ricorda invece le *Età del mondo* (cat. 314-317) – sull'esecuzione del ciclo, neppure menzionato nell'inventario del 1649-1650 del palazzo dei Pico. In una descrizione del 1710 leggiamo invece che, nell'appartamento "delle Persiche", vi sono "tre camere in retta linea con fenestre, camini di marmo rosso, e con soffitti dipinti dal Peranda con l'Istoria delle Persiche" (*Castello di Mirandola* 2006, p. 316). Il ciclo è quindi in origine di una certa ampiezza e forse distribuito sui soffitti di tre diversi ambienti, contrariamente a quanto scrive Ridolfi.

Nel 1716 le tele vengono tolte dal palazzo e portate a Mantova, dove ne arriva probabilmente solo una parte e non in buone condizioni. Purtroppo, una nota di quadri trasportati a Mantova e datata al 1716 non ne precisa il numero ma, sommando i soggetti oggi noti, quelli ricordati nei documenti più antichi del palazzo Ducale e quelli menzionati da Ridolfi, ritengo che in origine non ve ne fossero meno di quindici. È probabile che il ciclo mirandolese traesse ispirazione dalla decorazione di un camerino del castello di Modena, dove Cesare d'Este aveva fatto dipingere a Bartolomeo Schedoni entro il 1603 ben diciotto "sfondati" – quattro ottagoni, quattro ovati, quattro a mandorla e cinque a mandorla minori, oltre a un altro plafone – con le storie di Psiche (Baracchi 1996, pp. 190-191).

Appena giunti a Mantova, i dipinti dei Pico vengono in parte venduti: ben diciannove "quadri diversi di storie e di favole" si perdono così (Cappi 1984, p. 24 nota 5). È possibile che sia allora uscita dal palazzo Ducale di Mantova la tela rappresentante *Psiche implora Cerere e Giunone*, che oggi si conserva in palazzo d'Arco e che appartiene al ciclo (Grassi 1980, pp. 177-180).

Nel 1720 otto dipinti della serie sono sottoposti a un restauro da parte del vicentino Pietro Fabbri, che evidentemente ne modifica in alcuni casi la sagoma; ciò è molto evidente nel cat. 309 (L'Occaso 2006c, p. 148). Va aggiunto che anche i restauri novecenteschi hanno significativamente variato nella forma le tele: è il caso del cat. 312, che una foto forse degli anni Trenta (conservata nell'Archivio della Soprintendenza di Mantova) mostra di formato rettangolare, evidentemente per via di alcune aggiunte di tela poi rimosse: è possibile che sia stato in tal modo eliminato l'intervento di Fabbri, ipotizzando che questi avesse regolarizzato la *silhouette*.

In un documento del 1720 è precisato il soggetto delle pitture restaurate. Il primo quadro descritto, rappresentante "il re padre di Psiche con molto seguito, che ricorre all'oracolo di Mileto per intendere il destino della figliuola", è forse ancora in palazzo nel 1781, se riconoscibile con "un Re in atto d'adorare un idolo" (L'Occaso 2006c, p. 146), ma manca già nell'inventario del 1803 (cfr. App. 6). Le altre sette tele restaurate da Fabbri sono invece tuttora in palazzo. Il ciclo è oggi composto di nove pezzi, più un decimo in palazzo d'Arco. Genericamente citati nell'Ottocento e nel primo Novecento, sette dei dipinti in palazzo Ducale sono riconosciuti già da Ozzola (1946, p. 18 n. 80) e solo di recente sono stati individuati gli altri due, ovvero i cat. 305 e 306 (G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, pp. 97-98).

Il soggetto della narrazione è tratto dall'*Asino d'oro* (le *Metamorfosi*) di Apuleio, alla cui fortuna rinascimentale hanno contribuito la versione del 1500 di Filippo Beroaldo e *La Psiche* di Ercole Udine (1599) (G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 98); nessuno dei due testi giustifica però le incongruenze iconografiche delle tele rispetto alla fonte latina. La Cavicchioli (2002, pp. 152-153) ritiene che causa di queste divergenze dalla fonte classica possa essere l'influsso del teatro pastorale del tempo.

La prima opera a noi rimasta, seguendo l'ordine narrativo, è *Psiche portata al dirupo con il seguito dei genitori* (cat. 310; *Met*., IV, 34-35), seguita da *Psiche trasportata da Zefiro nel palazzo d'Amore* (cat. 312; *Met*., IV, 35), da *Psiche che spia Amore addormentato* (cat. 306; *Met*., V, 22) e *Psiche che raccoglie la lana dal caprone dal vello d'oro* (cat. 308; *Met*., VI, 13), non molto fedele al testo di Apuleio, il quale descrive Psiche intenta a raccogliere la lana dorata dagli sterpi in cui s'è impigliata, senza venire a contatto con le pecore fatali. Il racconto prosegue, tra evidenti lacune, con il cat. 313, che sembra raffigurare *Psiche che porge a Venere il vaso dell'acqua nera* (*Met*., VI, 16); il cat. 311 illustra Psiche che consegna il vaso a Proserpina affinché questa vi riponga un po' della sua bellezza (*Met*., VI, 20). *Amore che desta Psiche con una saetta* (cat. 305; *Met*., VI, 21) prelude il lieto fine della storia, che volge a conclusione nella tela già interpretata come *Psiche che si vendica delle sorelle* (cat. 309); il soggetto non è di facile interpretazione ma a destra "Horae rosis et ceteris floribus purpurabant omnia" (*Met*., VI, 24) mentre in

alto è Amore che scaccia tre donne: una ha le forbici e l'altra una conocchia col filo e potrebbero quindi essere, piuttosto che le due sorelle di Psiche lanciatesi nel burrone, le tre Parche, messe in fuga da Amore, forse con allusione alla raggiunta immortalità di Psiche (cfr. *Met*., VI, 23, dove però Psiche diviene immortale grazie al bicchiere colmo di ambrosia che Giove le porge). In entrambi i casi il dipinto non ha esatta corrispondenza con il testo latino. Chiude la narrazione la scena già interpretata come *Psiche presentata da Giove a Venere* ma rappresentante le *Nozze di Amore e Psiche* (cat. 307; *Met*., VI, 24; Cavicchioli 2002, p. 149).

Dopo una generica menzione di tele da plafone di Sante Peranda (Giannantoni 1929, p. 76), è Ozzola (1946, p. 18 n. 80) il primo ad assegnare con esattezza al pittore le sette tele a lui note. Questa attribuzione non è messa in discussione negli interventi successivi e anche le integrazioni al ciclo proposte dalla Martinelli Braglia (in *Committenze dei Pico* 1991, pp. 97-98) sono accompagnate da analoga attribuzione. Il cat. 305 viene però inventariato in palazzo Ducale nel 1948 come "Quadro rappresentante Amore e Psiche, l'autore è Palma il Giovane – Vedi Ridolfi". La descrizione dev'essere stata dettata da Ozzola per quanto questi taccia dell'opera nei suoi cataloghi del 1949 e del 1953: il dipinto non è infatti esposto nel Museo, per via del suo pessimo stato di conservazione, e non è quindi ricordato nel catalogo a stampa. *Psiche osserva Amore dormiente* è descritto da Intra (1883, p. 23) come "di uno dei Costa" e da Patricolo (1908, p. 15) come "una copia di una delle scene della storia di Psiche del palazzo del Te"; è in seguito inventariato due volte: dapprima col numero generale 6814 e l'assegnazione alla "Scuola di Giulio Romano", forse non ignara della nota di Patricolo e comunque viziata dall'iconografia; in seguito col numero statale 771, indicato però come *Diana ed Endimione* da Benedetto Luti, con un riferimento – implicito ma scorretto – alla tela di quel pittore presso l'Accademia di San Luca a Roma.

Una proposta a favore di Jacopo Palma per alcune di queste tele, è recentemente formulata da Fossaluzza (in *Arte a Mirandola* 1994, pp. 114-115). Lo studioso, prendendo spunto da Ridolfi, assegna tre tele a Palma, pur con la cautela resa necessaria dal loro stato di conservazione: *Psiche osserva Amore dormiente*, *Psiche soccorsa da Amore* e le *Nozze di Amore e Psiche*. Per la precisione, Ridolfi riferisce a Palma *Psiche portata al dirupo* e Psiche "risvegliata col dorato strale d'Amore". Fossaluzza nota di conseguenza che la fonte non è del tutto affidabile, poiché la prima delle due opere è firmata da Peranda, e attribuisce le altre due tele a Palma per riscontri stilistici; la sua proposta è accolta dalla Gasponi (2001, p. 114). Il pessimo stato delle tre tele proposte a Palma non consente di esprimere un giudizio sereno, ma almeno le *Nozze di Amore e Psiche* mostrano il suo tipico fare pittorico. Le tele di Peranda si distinguono per gli incarnati cinerei, per le anatomie affusolate, per una tavolozza più fredda e brillante e per la presenza di elementi fiamminghi o rimandi alla cultura di Leonardo Corona: nella *Psiche trasportata da Zefiro nel palazzo d'Amore* potrebbe esserci il ricordo di una delle *Virtù* dipinte da Corona nel soffitto di San Giuliano a Venezia.

Un preciso termine cronologico per il ciclo è offerto dalla tela ora in palazzo d'Arco, datata 1610 (Grassi 1980, p. 177); è possibile che la data segni la conclusione dell'impresa, iniziata qualche anno prima. Fossaluzza suggerisce che la prima commissione a Palma possa retrodatarsi al 1606-1607 e io credo che questa proposta sia giusta, anche perché Ridolfi accenna due volte, nelle vite di Palma e di Peranda, al ciclo di Psiche (Ridolfi 1648 [1914-1924], II, pp. 193-194 e 266-267) anteponendolo in entrambi i casi alle *Età del mondo*, databili al 1608-1609 (cfr. cat. 314-317). Risulta anche evidente che l'esecuzione delle tele non procede di pari passo alla sequenza narrativa.

Alcuni disegni di Palma sono stati messi in relazione con questo ciclo. Heil (1926, pp. 69-70) segnala un foglio dell'artista (München, Graphische Sammlung, J. Palma, *Klebeband*, II (435), n. 212) con la *Fuga di Amore da Psiche* (*Met*., V, 23-24), che però non ha riscontro con le tele superstiti. Ragghianti (1963, p. 28 n. 226) suggerisce che la *Psiche trasportata al dirupo* dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 1056; tav. CCIX, fig. 15) possa preparare l'inv. 7036; secondo Ruggeri (1977, p. 212 nota 41) questo foglio ha piuttosto affinità con la grafica di Marcantonio Bassetti e anche la Ruggeri Augusti (in *Da Tiziano a El Greco* 1981, p. 237) e la Cavicchioli (2002, p. 153 nota 52) escludono che il disegno bergamasco sia preparatorio per la tela mantovana. La proposta di Ragghianti non mi pare invece da scartare, per quanto vi siano ovvie differenze tra le due composizioni. È possibile che il disegno mostri una prima idea poi superata; la coincidenza della rara iconografia è un forte elemento a favore della proposta e inoltre il foglio bergamasco mostra indubbie affinità con un altro, segnato "peranda" e rappresentante un *Soggetto mitologico (un vecchio appare a due pastori in una caverna)*, già sul mercato antiquario (Sotheby's, Londra, 7 dicembre 1967, lotto 18). Della tela rappresentante *Proserpina che porge il vaso a Psiche* segnalo il probabile disegno preparatorio, documentato da una foto dell'archivio Bardini (cfr. Fahy 2000, p. 57 n. 578), ma purtroppo di ubicazione ignota (tav. CCIX, fig. 16);

la composizione è identica, per quanto mutila sul lato sinistro. Anche questo foglio sembra peraltro ben confrontabile con quello bergamasco.
La Mason (1996, p. 158) riconosce come preparatori al ciclo mirandolese due schizzi a penna di Palma, tracciati su un foglio già della collezione Rudolf di Londra (passato in asta Sotheby Parke Bernet & Co., 4 luglio 1977, lotto 15), con le *Nozze di Amore e Psiche* e *Psiche soccorsa da Amore* (tav. CCIX, fig. 14). Infine la Forlani Tempesti (in Gasponi 2001, p. 114) attribuisce a Palma un disegno della biblioteca Poletti di Modena (inv. 687) che rappresenta *Psiche con la lanterna che osserva Amore dormiente* e potrebbe essere un primo abbozzo per la tela ora a Mantova (tav. CCIX, fig. 17).

Non tutti i disegni di Palma rappresentanti *Storie di Amore e Psiche* devono però necessariamente essere riferiti al ciclo mirandolese. Già Heil (1926, pp. 69-70) ricorda che il pittore dipinge infatti "parte della fauola di Psiche" anche per il re Sigismondo III di Polonia (Ridolfi 1648 [1914-1924], II, pp. 194-195).
Segnalo infine un dipinto che si trovava a New York, sul mercato antiquario, nel 1973 e la cui riproduzione si conserva nella Fototeca Zeri (n. 39179), con la giusta attribuzione a Peranda ma senza l'indicazione delle misure. La tela rappresenta una donna che, tra alcune figure maschili (divinità?) beve da una coppa e io mi domando se il soggetto mitologico abbia a che vedere con Psiche.

Jacopo Negretti, detto Palma il Giovane
Venezia 1544 – 1628

TAVV. C-CI

314. *Età del ferro*
1608-1609 (?)
olio su tela – cm 315x540 ca.
inv. statale 193
Iscrizioni: "Jacobus Palma F."

Archivio fotografico storico: Giovetti 6869.

Sante Peranda
Venezia 1566 – 1638

315. *Età dell'oro*
1608-1609 (?)
olio su tela – cm 315x580 ca.
inv. statale 194

Archivio fotografico storico: Giovetti 187.

316. *Età dell'argento*
1608-1609 (?)
olio su tela – cm 315x580 ca.
inv. statale 195

Archivio fotografico storico: Giovetti 6709.

317. *Età del bronzo*
1610 (?)
olio su tela – cm 315x540 ca.
inv. statale 196

Archivio fotografico storico: Giovetti 190.

Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ridolfi 1648 [1914-1924], II, pp. 194 e 267-268; Keyssler 1757 [1981], p. 220 (?); Cadioli 1763, pp. 27-28; Campori 1855, pp. 342 e 352-353; Intra 1880 [ed. 2003], p. 192; Intra 1883, p. 23; Intra 1903, p. 28; Patricolo 1908, p. 15; Intra 1916, p. 32; Restori 1919, pp. 48-49; Giannantoni 1929, p. 55; Cottafavi 1933, p. 63; Ozzola 1946, p. 18; Ozzola 1949, nn. 168-171; Ozzola 1949b, p. 80; Ozzola 1953, nn. 168-171; Pigler 1956, II, p. 92; Ghidiglia Quintavalle 1957, p. 133; Marchiori Ascione 1958, pp. 126-127; G. Mariacher, in *Pittura del Seicento a Venezia* 1959, pp. 10-11; Nannini 1961, p. 3; Donzelli, Pilo 1967, pp. 317 e 326; Paccagnini 1973, p. [38]; Pigler 1974, II, p. 98; Amadei, Marani 1975, figg. 299-303; Puerari 1976, p. 200; N. Ivanoff, in Ivanoff, Zampetti 1979, p. 437; Ivanoff, Zampetti 1979, p. 542 n. 104; Pallucchini 1981b, I, pp. 36 e 42; A. Ruggeri Augusti, in *Da Tiziano a El Greco* 1981, pp. 236-237; Shearman 1983, p. 186; Cappi 1984, pp. 57-60, 68, 74 e 82; Mason Rinaldi 1984, p. 91 n. 142; Meijer 1985, n. 51; B.W. Meijer, in *Disegni Veneti* 1985, p. 70; Pelliciari 1986, p. 18; Martinelli Braglia 1987, pp. 20, 33, 39, 45, 54-55 e 77-79 n. 2a-c; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, pp. 100-102 n. 46; Agosti 1992, p. 18; Berzaghi 1992, p. 43; Demori-Staničić 1992, p. 197; Bentini 1993, p. 249; Cicinelli 1994, pp. 63-65 e 68; Mason 1996, pp. 153 e 158; Pignatti 1996, pp. 124 n. 1313 e 127 n. 1316; Cicinelli 1997, p. 18; Fossaluzza 1997, p. 230; Cavicchioli 2002, p. 152; L'Occaso 2002, p. 52; Rodella 2002, p. 17; Calzolari 2006, pp. 131 nota 65 e 142-143; *Castello di Mirandola* 2006, p. 250; L'Occaso 2006c, pp. 146 e 151-152; Tusini 2006, pp. 45-47; L'Occaso 2008b, p. 111; Agosti 2010, pp. 76-77; Mazza 2010, p. 37.
Restauri documentati: 1720, Pietro Fabbri; 1911, Luigi Boccalari (ASMn, Sc, b. 198; Artoni 2009, pp. 148 e 161 nota 13); 1954, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte).

Conosciamo con una certa precisione, grazie alla testimonianza di Ridolfi (1648 [1914-1924], II, pp. 194 e 267-268), le vicende all'origine di questo importante ciclo pittorico. Alessandro I Pico commissiona al pittore veneziano Jacopo Palma il Giovane cinque tele: un plafone da soffitto e quattro teleri per le pareti di un salone del palazzo di Mirandola. L'impresa è in fase d'esecuzione nell'ottobre del 1609, ma a quella data è già passata nelle mani di Sante Peranda, altro pittore veneziano attivo inizialmente nella bottega di Palma, dal quale pare "ereditare" il non trascurabile incarico. Ridolfi avverte che Palma realizza la tela del soffitto, rappresentante la *Creazione del mondo*, e una delle quattro *Età del mondo* raffigurate nei quattro teleri: quella del Ferro. I "cinque quadri grandi, il primo con le deità del Gentilesimo. Il secondo con l'età dell'oro. Il terzo con l'età dell'argento. Il quarto con l'età del rame. Il quinto con l'età del ferro" sono conservati nel 1649 in una sala del palazzo Nuovo nella reggia dei Pico; lì rimangono fino al 1716, quando sono trasferiti a Mantova. I dipinti vengono restaurati nel 1720 da Pietro Fabbri, che evidentemente ne modifica e regolarizza il formato (L'Occaso 2006c, pp. 145-146). Chiare tracce del suo intervento sono nell'*Età del Ferro*, dove due ampie pezze di tela sono aggiunte in basso, a sinistra e a destra.

Non è facile identificare le opere nell'inventario del palazzo Ducale del 1752 (ASMn, Sc, b. 36), mentre quello del 1781 (App. 2, n. 910) ne registra tre presso la seconda anticamera dell'appartamento degli Arazzi, annotando anche un successivo spostamento "in Galeria Nova"; la quarta tela (App. 2, n. 1063) è invece nel salone degli Arcieri. Solamente nel 1922 i dipinti trovano una collocazione definitiva nella sala del Labirinto dell'appartamento Ducale. Il plafone è forse ancora conservato in Palazzo nel 1752 (ASMn, Sc, b. 36: "Un quadro rappresentante il Consiglio de' Dei con cornice dorata a vernice") ma non pare riconoscibile nell'inventario del 1781 ed è quindi, a quella data, certamente disperso.

L'iconografia del ciclo si ispira alle *Metamorfosi* di Ovidio (I, 5-150) e per la precisione al racconto della creazione del mondo, a partire dal "Chaos, rudis indigestaque moles" (I, 7), che era rappresentato sul dipinto perduto, mentre la narrazione prosegue nelle quattro tele superstiti, che seguono con una certa fedeltà il testo latino. Sotto il regno di Saturno (in alto su una nuvola) è l'Età dell'oro (*Met*., I, 89-112), caratterizzata dall'Abbondanza, in primo piano al centro con la cornucopia e le spighe. "Ver erat aeternum, placidique tepentibus auris | mulcebant Zephyri natos sine semine flores" (I, 107-108); questi sono abbondanti in primo piano, mentre un po' arretrata è una figura feminile con un unicorno, simbolo di Innocenza. Le tre donne poco dietro l'unicorno sono caratterizzate dai simboli della Verità, dell'Innocenza e della Fedeltà, mentre tutt'altro che idealizzati sono alcuni dei volti dipinti. L'uomo che ci scruta dal margine sinistro potrebbe essere il pittore stesso; anche il fanciullo nell'angolo destro avrà avuto una precisa identità anagrafica. L'Abbondanza in primo piano curiosamente non mostra i lineamenti di Laura d'Este, moglie del committente Alessandro I Pico, ma quelli di Giulia d'Este, come vediamo dal confronto col cat. 319.

"Postquam Saturno tenebrosa in Tartara misso | sub Iove mundus erat, subiit argentea proles" (I, 113-114). La cacciata di Saturno è rappresentata in cielo, mentre in terra gli uomini si costruiscono le prime capanne ("domus antra fuerunt | et densi frutices et vinctae cortice virgae"; I, 121-122); l'Età dell'argento (I, 113-124) è quella in cui l'uomo deve procurarsi il cibo con le sue forze: al centro del quadro i buoi arano il terreno ("pressique iugo gemuere iuvenci"; I, 124), ma vi sono anche uomini dediti alla caccia e ad altri lavori.

"Tertia post illam successit aënea proles, | saevior ingeniis et ad horrida promptior arma, | non scelerata tamen" (I, 125-127); alla laconica descrizione ovidiana fa riscontro, nella tela, una dettagliata rappresentazione del commercio e dell'industria, mentre non sono rappresentate gli "horrida arma". Sembra poi che il particolare delle navi in costruzione anticipi un passo relativo all'Età del ferro: "Vela [...] quaeque diu steterant in montibus altis, | fluctibus ignotis insultavere carinae" (I, 132-134). L'Età del ferro (I, 127-150) mette in scena le pulsioni più selvagge, sotto il governo di Marte, che appare in alto nel cielo (ma non è espressamente menzionato da Ovidio). In secondo piano, al centro, imperversano la guerra ("prodit bellum": I, 142) e le Furie, mentre a sinistra e a destra i Vizi, personificati da centauri, arpie e altre figure allegoriche, mettono in fuga le Virtù ("fugitque pudor verumque fidesque; | in quorum subiere locum fraudesque dolique | insidiaeque et vis et amor sceleratus habendi": I, 129-131). In primo piano, al centro, sono raffigurati dei tradimenti: un uomo accoltella l'uomo che sta abbracciando ("non hospes ab hospite tutus, | non socer a genero, fratrum quoque gratia rara est": I, 144-145), una matrigna ordisce contro un bimbo ("lurida terribiles miscent aconita novercae": I, 147). L'uomo che batte moneta allude alle ricchezze cui ora l'uomo ambisce, ignorando le leggi e persino i vincoli di sangue. In alto, tra uno squarcio di nubi come in una teofania cristiana, appare il dio Marte. La Martinelli Braglia (in *Committenze dei Pico* 1991, pp. 100-102 n. 46; Tusini 2006, p. 47) ha segnalato che all'ispirazione

ovidiana si sovrappongono numerose citazioni tratte dalle *Imagini de i Dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari (1571) e dall'*Iconologia* di Cesare Ripa (1603).
Il ciclo viene commissionato da Alessandro I Pico. Molto importante è – per stabilirne autografia e cronologia – la testimonianza di Spaccini, il quale è a Mirandola nel 1609 e, il 6 ottobre, ammira il "Caos" dipinto per il soffitto da Palma e l'*Età del ferro* del medesimo autore; afferma tuttavia di preferire le due tele già dipinte da Peranda: l'*Età dell'oro* e l'*Età dell'argento*. Egli "si menò a vedere la sala dove [Sante Peranda] dipingeva e fra l'altre cose si vide delle quattro *Età del Mondo* n'aveva fatto due, cioè quella dell'oro et argento, invero pittura eccelente. Poi lo lasciassero e andassero in Castello col Faccio, a vedere quella fabrica molto bella, e si vide ogni cosa che sarebbe troppo prolisso in raccontare il tutto; basta se vide due quadri di pittura di Giacomo Palma veneziano, cioè il *Caos* e la *Età del Ferro*, belli sì ma non come li primi" (Spaccini 1610 [ed. 1999], p. 405). Per queste quattro opere esiste quindi un termine cronologico ben preciso. L'*Età del bronzo* non è citata e l'omissione è dovuta al fatto che la tela non è ancora compiuta: Spaccini afferma infatti che a quella data Peranda "delle quattro Età del Mondo n'haveva fatto due". Questa testimonianza, quelle di Ridolfi (1648 [1914-1924], II, pp. 194 e 267-268) e degli storici successivi, permettono di assegnare con sicurezza l'*Età del ferro* a Palma e le altre tre a Peranda; l'analisi stilistica conferma le fonti. La possibile data d'inizio del rapporto di committenza tra Alessandro I Pico e i due pittori veneziani è fatta risalire dalla Mason (1996, pp. 153-158) al 1608 ca.; è poco probabile che questa possa rimontare al 1599 ca., datazione che Cappi (1984, p. 58) suggerisce per l'*Età del ferro*. Ridolfi (1648 [1914-1924], II, p. 194) peraltro scrive che Palma dipinge "in aggiunta delle tre Etadi fatte dal Peranda, [...], quella del Ferro", alludendo a una cronologia contemporanea se non addirittura posteriore; in tal caso dovremo però escludere che Peranda sia subentrato a Palma. È possibile che l'*Età del bronzo* sia stata dipinta entro il 1610, mentre in una descrizione del 1716 ed edita nell'Ottocento (Ceretti 1881; Calzolari 2006, pp. 142-143) si dice che i quattro dipinti fossero segnati "col nome degli autori Santo Peranda e Giacomo Palma e col tempo in cui erano stati dipinti, nel 1614".
Cadioli (1763, pp. 27-28) attribuisce a Palma il "gran quadro in tela, in cui sono rappresentate diverse arti meccaniche", forse alludendo all'*Età del bronzo* piuttosto che a quella del ferro. I precisi studi di Campori sono stati per un certo tempo ignorati, tanto che taluno ha attribuito tutte e quattro le tele a Palma (Intra 1883, p. 23; Patricolo 1908, p. 15; Giannantoni 1929, p. 55; Cottafavi 1933, p. 63); così sono inventariate nel 1937 in Palazzo e solo alla metà del secolo scorso Ozzola (1946, p. 18) ha restituito correttamente le opere ai due autori.
L'affermazione di Campori (1855, p. 353), che Peranda nei suoi lavori per la corte dei Pico viene "aiutato da Matteo Ponzone Dalmatino", non ha trovato riscontro negli studi. Dell'attività del veneziano Ponzone a Mirandola parla già Ridolfi (1648 [1914-1924], II, p. 274), il quale la considera una tappa dell'apprendistato dell'artista; non si riconosce tuttavia la sua vigorosa fluidità di tocco nei teleri oggi a Mantova. Nel 1630 Peranda replica, nel palazzo Leoni "à Villa Cucca luogo del Trivigiano" (ossia Castelcucco), le quattro *Età del mondo*, ma di esse pare che nulla rimanga (Ridolfi 1648 [1914-1924], II, p. 271; Cappi 1984, p. 91).
Nelle tele di Peranda troviamo invenzioni ripetute in altre opere: la figura in primo piano a sinistra dell'*Età dell'oro* compare per esempio, quasi identica, nel *San Sebastiano curato dalle pie donne* già sul mercato antiquario berlinese (Meijer 2001, p. 124), così come in una versione ridotta dello stesso soggetto passata in asta (Sotheby's, Londra, 25 luglio 1973, lotto 287); la figura maschile quasi al centro dell'*Età dell'argento* è invece identica seppure in controparte al carnefice della bella *Decollazione del Battista* in collezione privata romana (Fossaluzza 1997, pp. 214-215). Un puttino in basso a destra torna quasi identico nell'*Immacolata* in San Possidonio a Mirandola; la figura sulla destra, che sale una scala, potrebbe invece ispirarsi alle incisioni di Maarten de Vos di soggetto vetero-testamentario. L'*Età dell'oro* manifesta più di altre i debiti di Peranda verso Paolo Fiammingo, da cui deriva anche l'equilibrio di pieni e vuoti nella vegetazione retrostante, sovente tripartita da gruppi arborei.
Un disegno del Teylers Museum di Haarlem (inv. K.III 35) è stato attribuito a Peranda (Meijer, Aikema 1985, pp. 69-70 n. 50) e messo in relazione con la figura maschile di spalle alla sinistra dell'Abbondanza nell'*Età dell'oro*. Un disegno conservato agli Uffizi (Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 12876 F) e attribuito a Peranda presenta un nudo avvicinabile ma non identico alle figure dell'*Età dell'oro*.
Tre disegni di Palma il Giovane si possono mettere in relazione con l'*Età del ferro*. Un foglio recentemente passato sul mercato antiquario (Sotheby's, Parigi, 25 marzo 2009, lotto 6) è lo studio per le due figure centrali, come correttamente notato nel catalogo di vendita (tav. CCIX, fig. 19); un secondo foglio è presso l'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 797; cfr. Ragghianti 1963, p. 29 n. 238), appartiene al corposo

blocco di disegni dell'artista veneziano lì conservato e lo riconosco in relazione con la figura maschile di spalle e per il centauro a lui vicino, alla sinistra della vasta composizione (tav. CCIX, fig. 18).
Infine, propongo anche il confronto tra il particolare all'estrema destra del telero – i corpi schiacciati dai massi – e uno studio compositivo piuttosto simile conservato in un album di disegni di Palma presso la Graphische Sammlung di Monaco (inv. 3602; Klebeband II, n. 3).

Frans Pourbus, copia da

318. *Ritratto di Margherita di Savoia* TAV. CVII
1608-1620 ca. cornice: TAV. CCI
olio su tela – cm 67,2x53,8
inv. generale 12420
Cornice, cm 104,7x91,5x8
Iscrizioni: "MAR, SAB, DV, MAN,"; sul telaio "10", "Margherita di Savoia duchessa di Mantova", cartellino "[...] 689"; sul retro della cornice "P.P.U."; sulla cornice, cartellino "DONO DI UMBERTO II DI SAVOIA"; cartellino con "87" (?).
Provenienza: Torino (?), Umberto II di Savoia (fino al 1970); Mantova, palazzo Ducale (dal 1970 al 2002); Mantova, Prefettura (dal 2002).
Proprietà: Società per il palazzo Ducale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 3364.
Bibliografia: Paccagnini 1973, p. [35]; Mattioli 1977b, p. 78 n. F.10; Jaffé 1978, p. 135; Limentani Virdis 1985, p. 97; Sarzi 1988; S. Petrocchi, in *Gonzaga* 1995, p. 473; *Viaggio in Italia* 2001, p. 128 n. III.6; G. Capitelli, in *Gonzaga* 2002, p. 189; *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 149 n. 672; M. Pietrogiovanna, in *Pinacoteca civica di Vicenza* 2003, p. 466; Piccinelli 2011, p. 129 nota 81.
Esposizioni: Mantova 1977, n. F.10; Genova 2001, n. III.6.

Il dipinto è donato da Umberto II di Savoia nel 1970 alla Società per il palazzo Ducale, che lo stesso anno e attraverso il presidente, la marchesa Giovanna d'Arco di Bagno, lo deposita in palazzo Ducale (ASoMn, Pos. XIII); dal 2002 è presso la locale Prefettura.
La scritta toglie ogni possibile dubbio sull'identificazione della donna, Margherita di Savoia, moglie nel 1608 di Francesco IV Gonzaga, duchessa di Mantova nel 1612 e vedova nello stesso anno. Il dipinto è subito considerato copia da Pourbus (Paccagnini 1973, p. [35]); la Mattioli (1977b, p. 78 n. F.10) precisa che il prototipo è con molte probabilità il dipinto del 1606 del pittore anversano, già nella galleria dei Gonzaga e oggi in San Carlo al Corso a Roma. Secondo la Capitelli (in *Gonzaga* 2002, p. 189) la nostra sarebbe invece una copia parziale di un dipinto recentemente emerso all'Ermitage (inv. ГЭ 6957) e attribuito allo stesso Pourbus (N. Gritsay, in *Rubens and his Age* 2001, p. 80 n. 36). Nel nostro quadretto, l'unico particolare che sembra permettere di accostarlo a un dipinto piuttosto che all'altro è la scritta in alto, che depone a favore della seconda ipotesi, poiché il ritratto russo pare realizzato quando Margherita è già duchessa. La scritta "DU, MAN,", cioè *ducissa Mantuae*, depone inoltre per una datazione non anteriore al 1612, per quanto non si possa escludere che sia stata aggiunta in un secondo momento.
Come antica copia da Pourbus il cat. 318 è citato dalla Mattioli (1977b, p. 78 n. F.10) e da Jaffé (1978, p. 135) ed è inventariato in palazzo Ducale nel 1979; definito non a torto "modesta copia" dalla Limentani Virdis (1985, p. 97), è ritenuto da Petrocchi (in *Gonzaga* 1995, p. 473) forse della stessa mano di un altro *Ritratto di Margherita di Savoia* di collezione privata. Margherita mostra diversa foggia d'abbigliamento nel ritratto dei Musei Civici di Treviso (inv. P 349), nel dipinto degli Uffizi (inv. 2347) del 1605 e nel ritratto di tre quarti conservato nel castello di Racconigi, che discende da quelli di Pourbus. Ricordo anche i due ritratti di lei bambina, quello abbastanza modesto di Jan Kraeck, in comodato alla Galleria Sabauda di Torino (C. Spantigati, in *«Il nostro pittore fiamengo»* 2005, p. 108), e quello splendido nella collezione Montellano a Madrid, recentemente identificato, riferito a Sofonisba Anguissola e datato 1595 ca. (Kusche 1994, pp. 143-144).
Un ulteriore ritratto a figura intera è recentemente emerso in sede d'asta (Sotheby's, Milano, 1 giugno 2004, lotto 106, segnalatomi da Paolo Bertelli come de-

rivazione dal ritratto romano). Non credo invece che si possa confermare l'identificazione proposta per un dipinto del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 533-1892, cfr. KAUFFMANN 1973, p. 226 n. 282), e non sono affatto persuaso che la bellissima tela venduta da Christie's (Londra, 7 dicembre 2006, lotto 9) sia un ritratto di Margherita dipinto da Federico Zuccari, come proposto da PETRUCCI (2008, I, p. 124, II, pp. 399-400).

SANTE PERANDA
Venezia 1566 – 1638

319. *Ritratto di Giulia d'Este*
1609 ca.
olio su tela – cm 218,5x142
inv. statale 26
Cornice, cm 243,6x177,3x9,5
Iscrizioni: in basso a destra "SANTO PERANDA F."; sul retro i cartellini delle mostre del 1959 e del 1998.
Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

TAV. CII
cornice: TAV. CCI

Archivio fotografico storico: Alinari 53979; Giovetti 4672; Longhi 0820350.
Bibliografia: ORETTI XVIII sec. [ed. 1983], p. 91; OZZOLA 1946, p. 6 n. 6; OZZOLA 1946b, p. 193; OZZOLA 1949, n. 11; OZZOLA 1953, n. 11; MARCHIORI ASCIONE 1958, pp. 128-129; G. Mariacher, in *Pittura del Seicento a Venezia* 1959, pp. 11-12 n. 9; MORASSI 1960, p. 271; BARBIERI 1962, p. 201; DONZELLI, PILO 1967, p. 326; PACCAGNINI 1973, p. [38]; GRASSI 1980, p. 203 nota 95; PALLUCCHINI 1981b, I, p. 43; A. Ruggeri Augusti, in *Da Tiziano a El Greco* 1981, p. 236; CAPPI 1984, pp. 98 e 118; ANELLI 1985, p. 152; G. Martinelli Braglia, in *Arte degli Estensi* 1986, pp. 234-235 n. 155; PELLICIARI 1986, p. 18; MARTINELLI BRAGLIA 1987, pp. 64, 70 e 97 n. 19; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, pp. 91-92 n. 39; BERZAGHI 1992, p. 86; CAVICCHIOLI 1993, p. 369; CICINELLI 1994, p. 68; M. Pelliciari, in *Arte a Mirandola* 1994, p. 129 n. 12; MASON 1996, p. 159; S. Mason, in *Sovrane passioni* 1998, pp. 254-256 n. 68; RODELLA 2002, p. 17; BOTTACIN 2004, p. 52; *Castello di Mirandola* 2006, p. 250; TUSINI 2006, p. 44.
Esposizioni: Venezia 1959, n. 9; Modena 1986, n. 155; Mirandola, Mantova 1994, n. 12; Modena 1998, n. 68.
Restauri documentati: 1950, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1949/1950, pos. 3, Restauro di opere d'arte danneggiate dalla Guerra).

Il dipinto proviene dal palazzo dei Pico a Mirandola, ove rimane sino al 1716 e dove è verosimilmente inventariato nel 1649-1650 come "ritratto della Sig.ra Principessa Giulia d'Este in piedi" (*Castello di Mirandola* 2006, p. 250). Trasferito a Mantova, è riconosciuto come opera di Sante Peranda – certo grazie alla firma del pittore in basso a destra – e descritto come "Dama con la serva negra", sia nell'inventario del 1937, sia da OZZOLA (1946, p. 6 n. 6; 1949, n. 11; 1953, n. 11). La MARCHIORI ASCIONE (1958, p. 128) vi ravvisa le fattezze della principessa Giulia, primogenita di Cesare d'Este e Virginia de' Medici e così l'opera è da allora concordemente indicata. Giulia, nata nel 1588, è ricordata come donna di notevole bellezza e intelligenza, protettrice delle arti e figura di forte personalità; a dispetto d'un interessamento di Rodolfo II, che sortisce nel 1603 un perduto ritratto di Hans von Aachen, Giulia muore nubile nel 1645.
Il principe di Mirandola, Alessandro I Pico, il 5 febbraio 1609 chiede al duca di Modena alcuni ritratti, tra cui quello della cognata Giulia, "per adornamento della mia Galleria, et trovandosi qui al mio Ser.tio un pittore assai buono" (MARCHIORI ASCIONE 1958, pp. 128 e 132 doc. I). L'abile artista cui si allude è Peranda, che viene inviato a Modena nel mese di aprile – e in novembre assieme al figlio Michelangelo (CAMPORI 1855, p. 355) – allo scopo di realizzare quelle tele. Una copia autografa del ritratto di Giulia è inviata a Modena nel 1611 e di ulteriori versioni si ha notizia in documenti del 1620 e del 1621 (VENTURI 1882, pp. 144-145 e 151-153). La nostra tela – a lungo conservata nella galleria degli Antenati di Mirandola – dev'essere tuttavia il prototipo della serie e databile di conseguenza al 1609. Il ritratto mostra la principessa intenta a sfilare con la sinistra un fiore da un vaso di cristallo (in cui è evidente un pentimento). La serva di colore si inserisce dinamicamente nella scena scostando una tenda che lascia intravedere un colonnato. L'impressione di sfarzo è aumentata dai bagliori dorati della veste indossata da Giulia, ma anche la serva è riccamente adorna e contribuisce alla

bellezza dell'immagine ("a rich jewel in an Ethiop's ear" è oggetto d'ammirazione pochi anni prima in *The Tragedy of Romeo and Juliet* di Shakespeare: I, 5, 43-44). La sua presenza, paragonabile a quella del paggetto di colore nel *Ritratto di Laura Dianti* di Tiziano (Kreuzlingen, collezione Kisters) o, in ben altro contesto, alla donna nell'*Olympia* di Manet, va ricondotta all'uso dei mori come servitori nelle corti (Devisse, Mollat 1970, pp. 187-195).

Ricordi della pittura veneziana del Cinquecento emergono nel dipinto, tanto nella scelta di un ritratto dinamico e non rigidamente da parata, quanto nel vaso di fiori, citazione dall'*Annunciazione* di Veronese ora nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia.
Un "Ritratto della Principessa Giulia" di mano di Peranda è nel 1624 nell'eredità del cardinale Alessandro d'Este, destinato a Luigi d'Este (Campori 1870, p. 67; Venturi 1882, p. 153).

Sante Peranda
Venezia 1566 – 1638

320. *Ritratto di gentiluomo con cane (Galeotto IV Pico?)* TAV. CIII
1609-1613 ca.
olio su tela – cm 219x144 ca.
inv. statale 204
Cornice, cm 245x170x8,5
Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Giannantoni 1929, p. 37; Ozzola 1949, n. 15; Ozzola 1953, n. 15; Cappi 1984, p. 132; Pelliciari 1986, p. 18; Martinelli Braglia 1987, pp. 67, 70 e 103-104 n. 25; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 94 n. 42; Cicinelli 1994, pp. 63 e 68; Cicinelli 1997, p. 18; Martinelli Braglia 2000, p. 103; *Castello di Mirandola* 2006, p. 250.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili).

Indubbia è la provenienza del quadro dalle collezioni dei Pico a Mirandola, dove il dipinto rimane sino al 1716; solo allora, assieme a molti altri qui catalogati, viene portato a Mantova, dove la sua origine non è mai dimenticata, tanto che nell'inventario del 1937 è ancora indicato come opera della "scuola di Santo Peranda". Problematica è l'identità dell'uomo. L'ipotesi di Cappi (1984, p. 132) che egli possa essere Galeotto IV Pico (1607-1637) ventenne non è del tutto convincente, perché l'uomo parrebbe più anziano; lo stesso Cappi propone un'alternativa – il principe Alberigo II Cybo-Malaspina, futuro marito di Fulvia, figlia di Alessandro I Pico – mentre esclude i due principi di casa d'Este, Ippolito Geminiano e Nicolò Pietro. L'uomo, che tiene sul tavolo un berretto di pelliccia all'ungherese, non presenta dettagli che ne agevolino l'identificazione. Se la proposta di Cappi fosse corretta, potremmo identificare il quadro nel "ritratto del Sig.r Prencipe Galeotto fratello del Sig.r Prencipe Federico" presente nell'inventario del 1649-1650 (*Castello di Mirandola* 2006, p. 250).
L'attribuzione a Sante Peranda è accolta dagli studiosi che si sono occupati dell'opera, anche se la Martinelli Braglia (in *Committenze dei Pico* 1994, p. 94) non a torto ritiene che "certi brani inerti e compilativi, come lo sfondo o le ricche vesti intessute d'oro" possano spettare a Michelangelo, figlio di Sante. La tela mostra infatti una tenuta qualitativa non omogenea, forse accentuata dallo stato di conservazione non ottimale. Difficile esprimersi sulla cronologia dell'opera, che Cappi su basi stilistiche tende a tenere verso il 1609-1613, cioè nella prima produzione ritrattistica di Peranda per la corte di Mirandola.
La gamma cromatica calda e la mancanza di spunti paesaggistici inducono ad accostare il dipinto al *Ritratto di Cesare d'Este* (cat. 322) o al *Ritratto del cardinale Alessandro d'Este* (cat. 323).

Sante Peranda
Venezia 1566 – 1638

321. *Ritratto di Alfonso d'Este* TAV. CIV
1609-1614 ca.
olio su tela – cm 219x142 ca.
inv. statale 25
Cornice, cm 244,6x168,6x9,5
Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Alinari 53980; Longhi 0820351.
Bibliografia: Campori 1855, p. 355; Ozzola 1946, p. 6 n. 7; Ozzola 1946b, p. 193; Ozzola 1949, n. 12; Ozzola 1953, n. 12; G. Mariacher, in *Pittura del Seicento a Venezia* 1959, p. 12 n. 10; Morassi 1960, p. 271; Donzelli, Pilo 1967, p. 326; Paccagnini 1973, p. [38]; Levi Pisetzky 1978, tav. 30; Grassi 1980, p. 203 nota 95; Pallucchini 1981b, I, p. 37; Cappi 1984, pp. 97-98 e 122; G. Martinelli Braglia, in *Arte degli Estensi* 1986, p. 234 n. 154; Pelliciari 1986, p. 18; Martinelli Braglia 1987, pp. 67-68 e 96 n. 18; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 90 n. 36; Berzaghi 1992, p. 86; Cicinelli 1994, pp. 63 e 68; M. Pelliciari, in *Arte a Mirandola* 1994, pp. 127-128 n. 11; Mason 1996, p. 159; Cicinelli 1997, p. 18; Martinelli Braglia 1998, p. 19; S. Mason, in *Sovrane passioni* 1998, pp. 254-256 n. 67; Martinelli Braglia 2000, p. 104; *Viaggio in Italia* 2001, p. 35 n. I.9; D. Sanguineti, in *Viaggio in Italia* 2001, p. 366 n. I.9; L'Occaso 2002, p. 47; Rodella 2002, p. 17; Bottacin 2004, p. 52; *Castello di Mirandola* 2006, p. 250; Tusini 2006, p. 44.
Esposizioni: Venezia 1959, n. 10; Modena 1986, n. 154; Mirandola, Mantova 1994, n. 11; Modena 1998, n. 67; Genova 2001, n. I.9.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili).

Il dipinto nasce per la galleria di ritratti delle famiglie Este e Pico nel palazzo di quest'ultimi a Mirandola, dove rimane sino a che, nel 1716, l'arredo della reggia è trasportato a Mantova, destinato a ornare le sale del palazzo Ducale. Nella sua originaria ubicazione, l'opera è riconoscibile nell'inventario del 1649-1650 nel "ritratto del Sig.r Principe Alfonso d'Este in piedi" (*Castello di Mirandola* 2006, p. 250), giusta l'identificazione del personaggio proposta per la prima volta da Cappi (1984, p. 122).
Alfonso d'Este, terzogenito di Cesare d'Este (cat. 322), nasce nel 1591 e nel 1608 sposa Isabella di Savoia; nel 1628 diviene duca di Modena e Reggio ma solo per pochi mesi, poiché nel 1629 abdica a favore del figlio Francesco e veste l'abito da cappuccino, che porta sino alla morte sopraggiunta nel 1644. Proprio per ritrarre lui e la moglie Isabella, Sante Peranda si sposta da Mirandola a Modena nel 1609. Il quadro dipinto in quell'occasione è destinato alla corte sabauda, ma l'artista veneziano ha altre occasioni per fissare sulla tela i lineamenti del futuro duca: dall'abbozzo tratto nel 1609 una copia è richiesta dal duca Cesare d'Este nel 1611 e nel 1612 il modenese Valerio Fuga ne dipinge un'altra (Venturi 1882, pp. 143-145). Nel 1619 pare che Alessandro I Pico possedesse una versione non finita del ritratto di Alfonso d'Este, la quale secondo Pelliciari (in *Arte a Mirandola* 1994, pp. 127-128 n. 11) sarebbe proprio quella in esame, destinata a essere completata in seguito. Ancora nel 1624 Peranda scrive a Isabella di Savoia di essere disposto a terminare il ritratto del principe Alfonso, al quale mancano ancora gli abiti (Baracchi 1996, p. 180).
Come opera di Sante Peranda il quadro è inventariato nel 1937 in palazzo Ducale; Ozzola (1946, p. 6 n. 7; 1949, n. 12; 1953, n. 12) ribadisce l'attribuzione, unanimemente accolta. Ragionando sulla possibile età dell'uomo, Cappi (1984, p. 122) ha supposto che il dipinto vada datato al 1613-1614; la Martinelli Braglia tende ad anticiparne l'esecuzione, optando inizialmente (in *Arte degli Estensi* 1986, p. 234 n. 154; 1987, pp. 67-68 e 96 n. 18; anche Tusini 2006, p. 44) per il 1609 e in seguito (in *Committenze dei Pico* 1991, p. 90 n. 36; Martinelli Braglia 2000, p. 104) per una datazione tra il 1609 e il 1612. L'ampio scorcio paesaggistico lascerebbe porre il dipinto nei primi anni del soggiorno emiliano di Peranda. Se davvero il ritratto è stato portato a termine dopo il 1619, a questa seconda fase potrebbe spettare la redazione del debole tavolino sulla destra coperto di stoffa rossa, di qualità inferiore al resto.
Una replica del nostro dipinto, con minime varianti, si trova nella villa Stanga a Crotta d'Adda, attestata presso gli Stanga-Trecco sin da una fotografia pubblicata nel 1895 (Stanga 1895, [c. 188r], come "Quadro ad olio, di Scuola Veneta, ritenuto rappresentare uno stanga"). Potrebbe trattarsi di una replica o copia proveniente dalla collezione d'Este.

Sante Peranda e bottega
Venezia 1566 – 1638

322. *Ritratto di Cesare d'Este* TAV. CIII
1609-1619 ca.
olio su tela – cm 214x140,9
inv. statale 20
Cornice, cm 245,3x164x10
Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 17; Ozzola 1953, n. 17; Marchiori Ascione 1958, pp. 128 e 130 nota 8; Amorth 1967, p. 33; Donzelli, Pilo 1967, p. 326; Cappi 1984, pp. 97 e 110; Martinelli Braglia 1987, pp. 64, 67 e 93-94 n. 14; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 89 n. 35; Cicinelli 1994, p. 68; D. Ferriani, in *Sovrane passioni* 1998, p. 230; Martinelli Braglia 1998, p. 19; *Castello di Mirandola* 2006, p. 250; Tusini 2006, p. 44.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili) (?).

Realizzata nel primo Seicento per la galleria dinastica di Alessandro I Pico a Mirandola, l'opera vi rimane sino al 1716, quando viene trasferita nel palazzo Ducale di Mantova. Qui già Antoldi (1815, p. 29) ricorda che nell'Armeria si conservano sei dipinti "fregiati di cornici intagliate e dorate, rappresentanti alcuni Principi della rinomata famiglia Pico della Mirandola". La nostra tela è inventariata nel 1937 come opera di Sante Peranda e la stessa attribuzione è riportata, seppure in forma dubitativa, da Ozzola (1949, n. 17; 1953, n. 17), il quale descrive la tela genericamente come "Ritratto di gentiluomo".
È merito della Marchiori Ascione (1958, pp. 128 e 130 nota 8) aver chiarito l'identità dell'uomo qui ritratto: Cesare d'Este, duca di Modena e Reggio. Questi nasce nel 1562, sposa nel 1586 Virginia de' Medici, riceve l'onorificenza del Toson d'oro nel 1607, muore nel 1628. Più volte Sante Peranda ne esegue il ritratto, a partire dal 1609; quello qui discusso è solitamente datato proprio in quell'anno (Cappi 1984, p. 110; Martinelli Braglia 1987, pp. 64, 67 e 93-94 n. 14; Eadem, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 89 n. 35).
Il dipinto, riconoscibile nell'inventario dei Pico del 1649-1650 come "ritratto del Sig.r Duca Cesare d'Este in piedi" (*Castello di Mirandola* 2006, p. 250), non sembra tuttavia rispondere alla descrizione del ritratto, dipinto da Peranda nel 1609, "del Duca Cesare nel quale era figurata la Guardia de' Tedeschi" (Campori 1855, p. 355), destinato a Carlo Emanuele I di Savoia (Venturi 1882, p. 143). Sappiamo d'altronde che ancora nel 1616 Alessandro I Pico si lamenta "del Peranda che non gli aveva neppur finito il ritratto del duca Cesare" e nel 1619 fa intendere che l'artista ne ha dipinto la sola testa o l'ha, comunque, solo principiato e non concluso (Venturi 1882, pp. 147 e 150). Questi documenti inducono a supporre che il dipinto – assieme ad altri – abbia avuto una lunga gestazione e possa non essere del tutto autografo.
La gamma cromatica ridotta, scura e opaca, conferma i dubbi ora espressi. È allora possibile che gli studi di Campori e di Venturi si possano tirare in causa per assegnare a Peranda solo una parte, il volto anzitutto, del *Ritratto di Cesare d'Este* e per ipotizzarne una conclusione, forse a opera del figlio Michelangelo, attorno al 1619; questi già nel 1612 lavora a Mirandola e muore l'8 aprile 1629 (Papotti 1750 [ed. 1876-1877], I (1876), pp. 98, 101 e 119).
Ricordo anche che il modenese Valerio Fuga è incaricato nel 1612 di aiutare Peranda nel completamento di ritratti (Baracchi 1996, p. 173). Un pentimento è visibile sul piede destro del duca. Al nostro dipinto sembra accostabile un *Ritratto di gentiluomo* dei Musei Civici di Padova (inv. 12), già ritenuto di Tiberio Tinelli e di recente messo in qualche relazione con la ritrattistica di Peranda (D. Banzato, in *Spirito e il corpo* 2009, p. 101 n. 41).
Un dipinto identificato come ritratto di Cesare d'Este è attestato presso gli Stanga-Trecco di Cremona (Stanga 1895, [c. 103r]), ma mostra un uomo di diverse fattezze; un quadretto col solo volto del duca parrebbe documentato dalle foto dell'archivio Bardini (Fahy 2000, p. 52 n. 467).

SANTE PERANDA
Venezia 1566 – 1638

323. *Ritratto del cardinale Alessandro d'Este* TAV. CIII
1609-1619 ca.
olio su tela – cm 216x143 ca.
inv. statale 22
Cornice, cm 231,2x159,5x5
Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Bibliografia: OZZOLA 1949, n. 22; OZZOLA 1953, n. 22; IVANOFF, ZAMPETTI 1979, p. 599 n. 476; CAPPI 1984, p. 114; MASON RINALDI 1984, p. 170 n. A45; MARTINELLI BRAGLIA 1987, pp. 94-95 n. 16; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 91 n. 38; CICINELLI 1994, p. 68; MARTINELLI BRAGLIA 1998, pp. 19 e 21; *Castello di Mirandola* 2006, p. 250; L'OCCASO 2006c, p. 149; TUSINI 2006, p. 44.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili).

Anche questo dipinto proviene dalla galleria dinastica creata da Alessandro I Pico nella reggia di Mirandola, dove l'opera rimane sino al trasferimento (nel 1716) nel palazzo Ducale di Mantova. Precedentemente il dipinto è riconoscibile nell'inventario del 1649-1650 come "ritratto del Sig.r Cardinal d'Este in piedi" (*Castello di Mirandola* 2006, p. 250): sappiamo infatti, grazie alle osservazioni di CAPPI (1984, p. 114), che il cardinale raffigurato nella nostra tela è Alessandro d'Este, fratello minore di Cesare (cat. 322). Alessandro nasce nel 1568, riceve la porpora cardinalizia da Clemente VIII nel 1598, muore nel 1624. I contatti del presule con il pittore Sante Peranda, uno dei molti artisti da lui protetti, si datano almeno tra il 1609 e il 1621 (VENTURI 1882, pp. 142 e 153); il nostro ritratto è tuttavia realizzato per la corte di Mirandola e non espressamente per il cardinale.
Inventariato nel 1937 (da Giannantoni?) come opera di Peranda, il dipinto è in seguito assegnato da OZZOLA (1949, n. 22; 1953, n. 22), dubitativamente, a Jacopo Palma il Giovane. La proposta è respinta da IVANOFF e ZAMPETTI (1979, p. 599 n. 476), che riconducono il ritratto ai modi di Peranda; anche la MASON RINALDI (1984, p. 170 n. A45) discute il dipinto mantovano tra quelli erroneamente assegnati a Palma e CAPPI (1984, p. 114) lo giudica, su basi stilistiche, di Peranda. Questa attribuzione è accolta dalla MARTINELLI BRAGLIA (1987, pp. 94-95 n. 16; in *Committenze dei Pico* 1991, p. 91 n. 38; 1998, pp. 19 e 21) e da TUSINI (2006, p. 44), che concordano anche sulla datazione proposta da Cappi: 1609-1610.
Già nel 1609 infatti Peranda, aiutato dal figlio Michelangelo e da Matteo Ponzone, si reca a Modena per dipingere i ritratti dei membri della famiglia d'Este, tra i quali, presumibilmente, anche quello del cardinale. Al quadro sembra alludere il duca Alessandro I Pico in una lettera allo stesso cardinale, del novembre 1619, nella quale egli lamenta il mancato completamento, da parte del pittore, di una serie di dipinti, tra i quali anche il ritratto di Alessandro d'Este (VENTURI 1882, p. 150). È pertanto possibile che il dipinto, già intrapreso nel 1609, alla pari del cat. 322, abbia avuto una lunga gestazione e sia stato portato a termine (forse dalla bottega dell'artista o dal figlio Michelangelo) non prima del 1619.

SANTE PERANDA
Venezia 1566 – 1638

324. *Ritratto di Alessandro I Pico* TAV. CVI
1610 ca.
inv. statale 729
olio su tela – cm 156x130 ca.
Cornice, cm 171,2x146,2x6
Iscrizioni: sotto il bancale della finestra "PERANDA .F."
Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 235; Ozzola 1953, n. 235; Cappi 1984, pp. 106-108; Martinelli Braglia 1987, pp. 67 e 98 n. 20; V. Cappi, in *Arte a Mirandola* 1988, p. 38; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 87 n. 32; Cicinelli 1994, p. 68; Martinelli Braglia 1998, p. 21; Martinelli Braglia 2000, p. 100.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte); 1984, ignoto (cfr. Cappi 1984, p. 106); 1994, Gianfranco Mingardi.

Il dipinto proviene dalla galleria dinastica dei Pico approntata nella reggia di Mirandola. Come per le altre opere (cat. 319-325, 334, 350 e 367), il suo ingresso in palazzo Ducale si data al 1716, mentre la sua fortuna critica è piuttosto recente. La tela è inventariata nel 1948 come "ritratto di un Capitano" della scuola di Sante Peranda, ed è così pubblicata da Ozzola (1949, n. 235; 1953, n. 235). Lo studioso probabilmente non si avvede della firma vergata sotto il bancale della finestra, ma non escludo che essa sia emersa solo grazie a un successivo restauro e risulta comunque oggi poco leggibile e parzialmente coperta da ridipinture. Cappi (1984, p. 106) per primo legge "s. peranda f.", e conferma di conseguenza il dipinto al pittore veneziano, identificando inoltre il personaggio con Alessandro I Pico, signore di Mirandola. Questi nasce nel 1566, succede nel 1602 al fratello Federico II nel governo della cittadina emiliana col titolo di principe; sposa Laura d'Este (1603), ottiene nel 1606 l'onorificenza del Toson d'oro, diviene duca nel 1617 e muore nel 1637. A lui si deve la chiamata a Mirandola di Sante Peranda, autore della nostra tela.
Cappi (1984, p. 106) propone per l'opera una datazione attorno al 1606, poiché ritiene che Alessandro I sia rappresentato "in giovane età" e poco dopo il conferimento del Toson d'oro, tanto che Peranda potrebbe aver realizzato la tela prima ancora del suo trasferimento (1609) a Mirandola. La cronologia attorno al 1606 è accolta dalla Martinelli Braglia (in *Committenze dei Pico* 1991, p. 87 n. 32; 2000, p. 100). Non pare tuttavia che l'età dell'astante sia così giovanile; egli ha, anzi, presumibilmente quasi 45 anni e pertanto l'esecuzione del raffinato ritratto è, a mio parere, da posticipare al 1610 ca. Giova ricordare che la città che vediamo dalla finestra è Mirandola, con i suoi bastioni (Cappi 1984, p. 108; Martinelli Braglia 1987, pp. 67 e 98 n. 20); va notato che il dipinto, tra i più affascinanti dell'intera serie mirandolese, anche per la brillante gamma cromatica, si rifà ai ritratti da parata tizianeschi.

Sante Peranda e bottega
Venezia 1566 – 1638

325. *Ritratto di Federico II Pico* TAV. CIII
1610 ca.
olio su tela – cm 223x143 ca.
inv. statale 24
Cornice, cm 245,2x168,5x9
Iscrizioni: in alto a sinistra "federicus picus mira[ndulae] | prin[ceps] II conc[ordiaeque] mar[chio]".
Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 21; Ozzola 1953, n. 21; Cappi 1963, pp. 18 e 35 n. 37; Cappi 1971, p. 98; Ivanoff, Zampetti 1979, p. 599 n. 477; Cappi 1984, p. 104; Mason Rinaldi 1984, p. 170 n. A44; G. Martinelli Braglia, in *Arte degli Estensi* 1986, p. 234; Martinelli Braglia 1987, pp. 22 nota 35 e 91-92 n. 11; Martinelli Braglia 1989, p. 64; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, pp. 83 e 88-89 n. 34; Berzaghi 1992, p. 86; Cicinelli 1994, p. 68; Rodella 2002, p. 17; L'Occaso 2006c, p. 149; Tusini 2006, p. 45.
Esposizioni: Mirandola 1963, n. 37.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili).

Il dipinto proviene dal palazzo dei Pico di Mirandola e da lì giunge a Mantova, assieme a tante altre opere qui tuttora conservate (cat. 319-324, 334, 350 e 367), nel 1716. Inventariata nel 1937 come opera di Peranda, la tela è in seguito schedata da Ozzola (1949, n. 21; 1953, n. 21) che propende piuttosto per Palma il Giovane,

seppure con un margine di dubbio. Il quadro viene correttamente identificato come ritratto di Federico II Pico da Cappi (1963, p. 35 n. 37), il quale per primo legge la scritta presente in alto, parzialmente nascosta dalla cornice. Federico II Pico nasce nel 1564, secondogenito di Ludovico II e Fulvia da Correggio; è principe di Mirandola dal 1592, ottiene nel 1596 il titolo di marchese e l'onorificenza del Toson d'oro (che nel nostro ritratto esibisce al collo), muore infine nel 1602.
La proposta di Ozzola a favore di Palma è confutata da Ivanoff e Zampetti (1979, p. 599 n. 477), che riscontrano piuttosto i modi di Peranda, ed è considerata incerta o erronea dalla Mason Rinaldi (1984, p. 170 n. A44), mentre Cappi (1963, p. 35 n. 37; 1971, p. 98; 1984, p. 104) la ritiene plausibile, anche in virtù di una possibile datazione dell'opera verso il 1597-1598, anni in cui Peranda ancora non opera per i Pico. Sempre secondo Cappi il quadro ha un'impostazione nettamente veneziana ed è "inelegante ma di grande energia". A una data più tarda è incline la Martinelli Braglia (in *Committenze dei Pico* 1991, p. 89), la quale ritiene che il ritratto possa essere postumo e che abbia caratteristiche stilistiche – quali la "luminescenza greve e come oleosa" – tipiche di Peranda; la studiosa data di conseguenza il dipinto attorno al 1610.
Che il quadro sia un ritratto postumo è senz'altro possibile ma la modesta qualità pittorica induce anche a dubitare dell'attribuzione a Peranda e a suggerire, in via d'ipotesi, il nome del figlio Michelangelo o un più cauto riferimento alla bottega del pittore veneziano; la sola testa potrebbe essere autografa, ma Peranda potrebbe aver affidato il completamento dell'opera ai suoi allievi.

Jacopo Bambini
Ferrara doc. 1595 – 1630 ca.

326. *Sant'Orsola* TAV. CX
1610-1613 ca.
olio su tela – cm 106x83
inv. generale 12214
Cornice moderna, cm 114,3x91,7x5,5

327. *Santa Chiara d'Assisi*
1610-1613 ca.
olio su tela – cm 104,5x83
inv. generale 12223
Cornice moderna, cm 113x92x5

Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 213 nn. 9-10 e 246 nn. 31 e 43; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Tamassia 1996, pp. 60-61; L'Occaso 2006b, pp. 114-115; Bourne 2009, p. 157.
Restauri documentati: 1995-1997, Coffani Restauri.

I due dipinti hanno sempre vissuto identiche vicende e nascono chiaramente a *pendant*. Assai scarsa la bibliografia: a parte un breve accenno di Matteucci (1902, p. 373 nota 1), privo di riferimenti attributivi o cronologici, i quadri sono totalmente ignorati fino a un mio recente contributo, nel quale ho cercato di ricostruirne le vicende. Giungono dalla chiesa interna di Sant'Orsola, come si evince da uno scritto, del 1618 ca., del religioso Tiberio Guarini, il quale traccia una storia della fondazione e dei primi anni del convento di Sant'Orsola. Egli nota la presenza, nella chiesa interna, di due altari laterali con le immagini della *Natività* (cat. 293) e della *Deposizione* (una copia dalla pala di Annibale Carracci, già a Bridgewater House, Londra, forse di Francesco Naselli, ora presso la biblioteca Comunale: L'Occaso 2006b, pp. 113-114). Sopra gli altari rispettivamente "vi sono per ornamento due altri quadri, uno di Santa Chiara et l'altro di Sant'Orsola" (L'Oc-

caso 2006b, p. 112). I due dipinti in esame costituivano quindi l'ornamento delle due ancone, forse nella cimasa, e lì i due quadri sono indicati nell'inventario redatto nel 1786, alla soppressione del monastero (ASMn, AN, not. A. Pescatori, b. 7110, 13 dicembre 1786, c. 32v), mentre curiosamente sono descritti sotto le due pale in un manoscritto anch'esso di fine Settecento (ASDMn, Capitolo della Cattedrale, vol. 462, *Notizie storiche del monistero di S. Orsola*).
Elencati da Giovanni Bottani tra i quadri da trasferire nel Regio Ginnasio (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 213 nn. 9-10; App. 4, nn. 9-10), giungono in Accademia Virgiliana entro il 1810 – nell'inventario di Campi la *Santa Chiara* è "d'infimo merito" (App. 8, nn. 6 e 14) – e lì sono ancora nel 1827 (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 246 nn. 31 e 43; App. 9, nn. 31 e 43); vi rimangono anche dopo il passaggio in proprietà (nel 1862) al Comune, ma nel 1922 arrivano in palazzo Ducale (Tamassia 1996, pp. 60-61).
Ricostruita la provenienza, diventa più agevole suggerire la cronologia: la chiesa interna di Sant'Orsola è completata nel 1613, come c'informa Guarini nello stesso manoscritto, ed è possibile che i due dipinti non siano anteriori al 1610. Quanto alla loro paternità, ho proposto e confermo l'attribuzione al ferrarese Jacopo Bambini, insistendo sul confronto tra la *Santa Chiara* e l'identica figura dipinta dall'artista nella pala della *Visitazione e santi* in San Maurelio a Ferrara e sulle affinità con l'*Assunta* della chiesa delle Stimmate (su cui Riccomini 1969, pp. 25-26 nn. 1 e 3). Bambini lavora a Mantova tanto per la chiesa di Sant'Orsola – dipingendo anche l'*Orazione nell'orto* ora in duomo (cfr. p. 19) – quanto per la Santissima Trinità (Berzaghi 1980). Va ricordato che la fondatrice del monastero mantovano, Margherita Gonzaga, vedova di Alfonso II d'Este, tesse una fitta rete di relazioni artistiche tra Mantova e Ferrara che durano ben oltre il suo ritorno in patria, nel 1597.

Artista lombardo

328. *Ritratto di Margherita Gonzaga d'Este in abiti monastici* TAV. CXXII
1610-1615 ca.
olio su tela – cm 204x103
inv. generale 6862
Cornice, cm 248x147,5x5,5
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

Archivio fotografico storico: ISAL 56105 (foto Premi 1912).
Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 25 e 246 n. 40; Intra 1891, n. 2 (?); Intra 1895, p. 175; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Lazzari 1913, tav. di fronte a p. 297; Ozzola 1949, n. 16; Ozzola 1953, n. 16; Perina 1965b, pp. 465-466; Askew 1977, pp. 125 e 126 nota 20; Cappi 1984, pp. 97-98 e 112; Pelliciari 1986, p. 19 nota 2; Martinelli Braglia 1987, p. 22 nota 35; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, pp. 86-87 n. 31; Farina 1995, p. 450; Bazzotti 1996, p. 47; Tamassia 1996, p. 81; Martinelli Braglia 2000, p. 88; S. Magister, in *Allgemeines* 1992-2011, 39 (2003), p. 232; Gladen 2005, pp. 123-124 e 140-141; L'Occaso 2006b, p. 116 nota 122; L'Occaso 2006c, p. 148; S. Meloni Trkulja, in *Semenzato* 2007, p. 44; Bourne 2009, pp. 167 e 179 nota 75.

Il dipinto è nel 1786 nella sagrestia della chiesa interna di Sant'Orsola, dove viene descritto in un inventario e nell'elenco approntato da Giovanni Bottani relativo ai quadri meritevoli d'essere trasportati al Regio Ginnasio. Vi è indicato come "Ritratto della fondatrice del monastero, figura impiedi" (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 214 n. 25). Entro il 1810 il dipinto giunge nel palazzo Accademico, ove è riconoscibile nell'inventario di Campi: "Un quadro di poco merito rappresentante una Principessa in abito monastico, alto braccia 4 pollici 9 e largo braccia 2 pollici 4, proveniente come sopra", da Sant'Orsola (App. 8, n. 30). Presso l'Accademia Virgiliana il dipinto è menzionato in un inventario del 1827 (App. 9, n. 40) e nel 1862, all'atto di consegna di molte opere al Comune, rimane di proprietà dell'Accademia. Nel 1923 l'opera è depositata in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 84).
La tela è ricordata alla fine dell'Ottocento da Intra (1891, n. 2; 1895, p. 175), che la menziona correttamente come ritratto di Margherita Gonzaga d'Este e l'attribuisce a Lucrina Fetti, autrice di numerose tele per la chiesa di Sant'Orsola. Con la corretta identificazione

dell'effigiata, l'opera è ricordata da Matteucci (1902, p. 373 nota 1) e da Lazzari (1913, tav. di fronte a p. 297), che ne pubblica la fotografia. Il quadro viene quindi inventariato nel 1937 come "ritratto di Margherita Gonzaga moglie di Alfonso II d'Este, in abito monacale nero [...]. Lavoro del Seicento".
Ozzola (1949, n. 16; 1953, n. 16) pochi anni dopo si confonde e inserisce il dipinto tra quelli giunti nel 1716 a Mantova da Mirandola, attribuendolo dubitativamente a Sante Peranda; la Perina (1965b, pp. 465-466) ritiene di conseguenza dispersa la tela menzionata nel 1895 da Intra, mentre la Askew (1977, pp. 125 e 126 nota 20) cita nuovamente il dipinto come ritratto di Margherita Gonzaga, assegnandolo a Lucrina Fetti con una datazione tra il 1614 e il 1618. Cappi (1984, pp. 97-98 e 112), tratto in inganno da Ozzola, ritiene mirandolese la tela, che suppone possa essere un ritratto di Virginia de' Medici, moglie di Cesare d'Este, realizzato nel 1609 dal veneziano Sante Peranda. La Martinelli Braglia (1987, p. 22 nota 35), pur continuando a ritenere l'opera proveniente da Mirandola, dubita tanto dell'attribuzione quanto dell'identificazione proposte da Cappi e, in seguito (in *Committenze dei Pico* 1991, pp. 86-87 n. 31; 2000, p. 88), ritiene la tela di ambito emiliano, forse bolognese, datandola tra Cinque e Seicento. Bazzotti (1996, p. 47) presenta nuovamente l'opera sotto una corretta lettura, accolta infine da tutta la critica, con l'eccezione appena citata della Martinelli Braglia (2000, p. 88). Bazzotti non esprime alcun giudizio in merito all'attribuzione della tela alla Fetti, che è confermata dalla Farina (1995, p. 450) e dalla Gladen (2005, pp. 123-124 e 140-141).
La Meloni Trkulja (in *Semenzato* 2007, pp. 42-46) di recente insiste sulla datazione già avanzata dalla Askew, al 1614-1618, suggerendo un confronto con un disegno di Ottavio Leoni, presso l'Ashmolean Museum di Oxford (inv. P II 883), databile attorno al 1615: "madama di Ferrara" ha lo stesso volto gonfio e appesantito dall'età (sulla ritrattistica di Margherita, cfr. cat. 215). Va detto che il termine del 1614 proposto dalla Askew è legato all'attribuzione a Lucrina Fetti, che entra monaca in Sant'Orsola in quell'anno.
La nostra pittura non mostra lo stile della sorella di Domenico Fetti nel secondo decennio; preferisco per tanto rinunciare definitivamente a quell'attribuzione. L'effigiata sembra però dimostrare circa cinquant'anni e pertanto rimane probabile una datazione attorno al 1615 o di poco anteriore al disegno di Oxford, nel quale il volto della duchessa è ancora più cadente. La presenza di "Un ritrato di madama di Ferrara vestita da sore, stimato lire 18" nell'elenco dei beni dei Gonzaga del 1626-1627 (Morselli 2000, n. 798) fa sospettare l'esistenza di almeno un altro dipinto simile a quello in esame. Ma tanti sono i ritratti perduti della dama, realizzati da Bahuet, Ligozzi, Pourbus, Agostino Decio, Curzo Ardizio, Cerano, a dimostrare la centralità della figura nel panorama dell'epoca (L'Occaso 2006b, pp. 92-94; cfr. cat. 215).

Francesco Borgani, ambito di

329. *Presentazione al Tempio di Gesù Bambino* TAV. CX
1610-1620 ca.
olio su tela – cm 180,4x117,4
inv. generale 12210
Cornice assente (ma nell'inv. generale è di cm 198x134)
Iscrizioni: forse "יהוה[ל]" ("Dio") sul copricapo di Simeone.
Provenienza: Mantova, Santa Paola (fino al 1782) (?); Mantova, Sant'Orsola (dal 1782 al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: statale.

Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 57 e 245 n. 10; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Ozzola 1949, n. 244; Ozzola 1953, n. 244; Tamassia 1996, p. 59; Berzaghi 2009, pp. 91-92 e 103 nota 91.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili).

La prima attestazione dell'opera è del 1786, quando Giovanni Bottani nota presso il monastero di Sant'Orsola, all'epoca già adoperato come deposito di opere d'arte, "La Circoncisione di Gesù Cristo, figure intiere mediocri" (d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 57; App. 4, n. 57). Il dipinto è destinato al Regio Ginnasio,

ma in seguito Felice Campi lo descrive nell'inventario del 1810 dell'Accademia Virgiliana: "Un quadro in tela copia di niun merito tratta dal Costa Mantovano, rappresentante Gesù Bambino al tempio fra le braccia del vechio Simeone, alto braccia 4 pollici 2 e largo braccia 2 pollici 7, pervenuto dalle monache di Santa Paola" (App. 8, n. 7). Poiché già nel 1786 il quadro è citato in contiguità a opere provenienti con certezza da Santa Paola (cat. 163 e 164), la testimonianza di Campi potrebbe essere corretta.

Nel 1862 il dipinto passa in proprietà al Municipio e nel 1895 Intra lo segnala nei magazzini del palazzo Accademico, come "La Circoncisione di Gesù Cristo figure intiere, mediocre – da Sant'Orsola" (App. 11, n. 11). Nel 1915, descritto nell'occasione come un "battesimo", il quadro viene depositato presso il palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 59), dov'è inventariato nel 1942 come "un Battesimo, d'ignoto, senza cornice, o meglio la Presentazione al Tempio".

La pala – chiamata Battesimo, Circoncisione o Presentazione al tempio di Gesù – rappresenta in effetti proprio quest'ultimo episodio (*Lc* 2, 22-38). Quaranta giorni dopo la nascita e trentatre dopo la circoncisione, la Vergine presenta il Bambino a Simeone; la mancanza, nella rappresentazione, di un coltello e l'offerta di due colombi da parte di Giuseppe confermano che non si tratta di una Circoncisione. Coincidono semmai, nel quadro, Presentazione di Gesù e Purificazione della Vergine e la vecchia sulla destra potrebbe, di conseguenza, essere la profetessa Anna.

Pubblicato da Ozzola (1949, n. 244; 1953, n. 244) – forse per un semplice refuso – come opera di scuola mantovana del XIX secolo, il nostro dipinto è invece, certamente, degli inizi del Seicento e forse del secondo decennio: può essere utile confrontare l'opera con la produzione di Francesco Borgani, colla quale ha indubbie affinità, per quanto la nostra tela rimanga a un livello qualitativo più basso. A Borgani rimandano le tipologie fisionomiche, le anatomie allungate e la curiosa quinta architettonica, che crea un imbuto prospettico perfettamente centrato. Campi, indicando il dipinto come una mediocre copia da "Costa Mantovano", ossia Lorenzo Costa il Giovane, ne circoscrive con buona approssimazione le coordinate cronologiche e culturali. Che il dipinto possa essere una copia da un prototipo a me ignoto, è possibile; proprio a Costa era attribuita una perduta *Purificazione* o *Circoncisione* già in San Cristoforo (Cadioli 1763, p. 89; L'Occaso 2009e, pp. 65-66), ma il 12210 mostra un impianto non riconducibile alla cultura di Costa; non escluderei, semmai, il ricorso a un modello calcografico nord-europeo. È opinione di Berzaghi (2009, pp. 92 e 103 nota 91) che la tela sia databile a cavallo tra Cinque e Seicento e possa spettare al mantovano Ludovico Dondi; la *Presentazione* e la *Visitazione* di Berenzi, presso Castelgoffredo, spetterebbero alla stessa mano e sarebbero accostabili alla firmata *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* in San Domenico a Siena, proveniente dalla chiesa di Sant'Eugenio. Anche nel telero senese si coglie una tangenza con l'arte di Borgani, ma non sono convinto che le tre opere siano riconducibili a un'unica mano, poiché nella *Moltiplicazione* vi sono una gamma cromatica tenue, quasi da tempera, e una goffa ipertrofia muscolare che mancano nelle due tele mantovane; la *Visitazione*, dipinta a Mantova nel 1590 e donata a Berenzi nove anni dopo (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 248), mostra maggior sicurezza compositiva e panneggi più spigolosi rispetto alla nostra *Presentazione*; la *Visitazione* potrebbe anche spettare allo stesso Borgani.

Artista mantovano

330. *San Carlo Borromeo inginocchiato* TAV. CX
1610-1620 ca.
olio su tela – cm 159,2x125,6
inv. generale 12616
Provenienza: incerta.
Proprietà: statale (?).

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 227; Ozzola 1953, n. 227.
Restauri documentati: 1995, Coffani Restauri.

La tela è di ignota provenienza; per quanto segnalata da Ozzola sin dal 1949 (n. 227), è inventariata e restaurata nel 1995 e si presenta palesemente mutila. San Carlo Borromeo tiene le mani incrociate al petto ma volge gli occhi in alto, verso la teofania di cui rimane modesta traccia nel piede, probabilmente della Vergine, che spunta da sotto una veste blu. La Madonna era forse seduta, col Bambino in grembo?, su una nuvola sostenuta da putti in volo. Forse sul lato destro della composizione vi erano uno o più santi; sullo sfondo tra le rovine si apre un paesaggio, brullo e innevato. In alto è stata cucita incongruamente una striscia di tela, proveniente con ogni probabilità da un'altra zona della stessa composizione.
Non escludo che il dipinto sia giunto integro in palazzo Ducale. In tal caso, potrei suggerire tre voci dell'inventario del 1803 (App. 6) in cui riconoscere il frammento. Tra i quadri non altrimenti identificati, nei quali compariva san Carlo, vi sono infatti una pala proveniente dalle madri di San Barnaba, "per in piedi rappresentante San Carlo, Beata Vergine col bambino, ed Angeli d'ignoto autore" e priva di misure (n. 44); un'altra dalle terziarie di San Francesco "di braccia 7 in altezza, e 5½ in larghezza rappresentante la Beata Vergine in alto, San Carlo, due Sante patito" (n. 231); infine "Un quadro alto braccia 6, largo braccia 3 rappresentante San Carlo ed in alto la Beata Vergine" (n. A20). La seconda ipotesi è poco probabile. Nell'inventario del 1804 trovo anche indicata una "palla d'altare alta brazza 7 larga 3 rappresentante San Carlo Borromeo rotta, di cattivo pennello" (App. 7, n. 22).
Ozzola (1949, n. 227; 1953, n. 227) data il dipinto al XVII secolo e lo ritiene di scuola lombarda. Carlo Borromeo è santificato nel 1610 e quindi la nostra tela non può essere anteriore a quella data; l'esecuzione del dipinto non dovrebbe comunque cadere – per via d'una gamma cromatica ancora cinquecentesca e di un disegno ammanierato, specie nei panneggi – oltre il 1620. L'autore, un artista di abilità certo non eccezionale, è un tardo manierista locale, per quanto ritengo si possa individuare anche qualche legame con la cultura emiliana.

Sante Peranda, ambito di

331. *Ritratto di giovane con cagnolino e scimmia* TAV. CVI
1610-1620
olio su tela – cm 159,5x103
inv. generale 6830; inv. statale 692
Cornice, cm 175,7x119,5x6,5
Iscrizioni: "AN.[N]^{o} ÆT.[ATI]^{s} SVÆ 8".
Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 111.
Bibliografia: Ozzola 1949, n. 71; Ozzola 1953, n. 71; Ragghianti 1962, p. 38; L'Occaso 2006c, p. 149.
Restauri documentati: 1923 ca., Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 1999, Marcello Castrichini.

Con il cat. 243 il dipinto in esame probabilmente condivide provenienza e buona parte delle vicende, anche critiche; per entrambi ho recentemente ipotizzato una provenienza da Mirandola (L'Occaso 2006c, p. 149). Scarsissimi i riferimenti bibliografici per l'opera, presentata nell'inventario del 1937 come di "ignoto seicentesco". In seguito Ozzola (1949, n. 71; 1953, n. 71) propone di assegnarla alla scuola di François Clouet, datandola di conseguenza ben entro il Cinquecento. Ragghianti (1962, p. 38) la ritiene più tarda, suggerendo un accostamento alla scuola di Pourbus, così come anche per il cat. 243.
Ritengo che i due dipinti non spettino a un'unica mano e dubito che l'autore di questo dipinto abbia a che vedere con la pittura francese o col protagonista dello *Chef-d'oeuvre inconnu* di Balzac. Mi pare piuttosto che siano riconoscibili elementi di gusto veneziano, all'interno di un'impostazione da ritrattistica internazionale che ne smussa gli accenti. La finestra aperta verso l'esterno, la gamma cromatica e anche la possibile provenienza mi inducono quindi a proporre una diversa pista. Penso infatti che questo ritratto di

giovane non identificato e dell'età di otto anni, si possa avvicinare alla ritrattistica di Sante Peranda. Lo scorcio di paesaggio si deve infatti confrontare con quello, assai più ampio e meglio riuscito, del *Ritratto di Luigi d'Este* (cat. 367) o a quello del *Ritratto di Federico II Pico* (cat. 325).
È possibile allora che la tela spetti alla bottega dell'artista e che si possa datare al secondo decennio del Seicento. Vale la pena ricordare che nell'inventario del 1649-1650 dei beni di Alessandro I Pico, compaiono "Duoi quadri con duoi puttini in piedi l'uno del Sig.r Principe Galeotto vecchio, e l'altro del Sig.r Principe Federico" (*Castello di Mirandola* 2006, p. 250), che potremmo tentare di identificare con questo e il cat. 243. Almudena Pérez de Tudela (com. sc. 1 luglio 2010) ravvisa nel giovane le fattezze di Filippo Emanuele di Savoia (1586-1605), con una conseguente datazione al 1594 e una proposta attributiva a favore di Jan Kraeck. Il dipinto andrebbe collocato tra i ritratti del Prado (inv. 1264) e di Castelporziano (inv. O.D.P. 231), ma la proposta non mi persuade.
Una striscia di tela è stata aggiunta in basso, forse con un restauro settecentesco che non è tuttavia documentato.

Tiziano Vecellio, copia da

332. *Ritratto di Isabella d'Este* TAV. CVII
1610-1630 ca.
olio su tela – cm 145,4x101,9
inv. generale 11612; inv. statale 368
Iscrizioni: "SA" e "DA" sul plinto della colonna.
Provenienza: Venezia, antiquario Barozzi (fino al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Cottafavi 1926, p. 472; Giannantoni 1929, p. 127; *Mostra iconografica* 1937, p. 20 n. 85; Wittgens 1937, pp. 367-368; Ozzola 1949, n. 260; Ozzola 1953, n. 260; Agosti 2005, p. XV nota 30; S. L'Occaso, in *Ferrante Gonzaga* 2007, pp. 39-40 n. 2.
Esposizioni: Mantova 1937, n. 85; Guastalla 2007, n. 2.
Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Nel 1923 la Banca Agricola Mantovana acquista questo *Ritratto di Isabella d'Este* presso l'antiquario Barozzi di Venezia e lo dona al palazzo Ducale, proprio negli anni in cui viene restaurato l'appartamento di Corte Vecchia di Isabella d'Este (il cosiddetto appartamento Vedovile) e l'arredo isabelliano originale vi è trasferito dalla Domus Nova (su questa vicenda, cfr. cat. 382-390). Come copia del ritratto di Isabella d'Este dipinto da Tiziano – il dipinto del Kunsthistorisches Museum di Vienna, inv. GG 83 – il quadro è menzionato da Cottafavi nel 1926 (p. 472), poi da Giannantoni nel 1929 (p. 127). Alla *Mostra iconografica* del 1937 il dipinto è indicato da Giannantoni come di ignoto del Cinquecento e, da allora, sembra del tutto ignorato dagli studi, probabilmente a causa della sua modesta qualità.
Tiziano dipinge un ritratto "idealizzato" e retrospettivo della marchesana (Crowe, Cavalcaselle 1877, I, pp. 385-387). L'identificazione del soggetto, che ha avuto consenso quasi unanime (ne dubita Ozzola 1931, il quale suppone che il ritratto dipinto da Tiziano sia *La Bella* di palazzo Pitti a Firenze), si basa principalmente sul confronto con un'incisione realizzata da Lucas Vosterman su un dipinto di Rubens di analoga iconografia e recante la scritta "Isabella Estensis Francisci Gonzagae uxor | e Titiani prototypo P. P. Rubens excudit". A sua volta il dipinto di Vecellio, come Luzio (1913, pp. 221-223) ha chiarito, è con ogni probabilità la "copia" di un ritratto eseguito dal Francia verso il 1511: nel dipinto viennese difatti Isabella mostra un aspetto assai più giovanile di quello che deve in realtà avere verso il 1534-1536, quando si data la tela viennese di Tiziano e quando la marchesa – nelle parole di Pietro Aretino (*Pronostico dello anno MDXXXIIII*, VI, 4) – "ha i denti de ebano e le ciglia di avorio, disonestamente brutta e arcidisonestamente imbellettata". Ecco perché "il ritratto tizianesco d'Isabella giovane è il risultato d'una doppia adulazione – del Francia e di Vecellio – e perciò da accogliere con molte riserve" quanto a fedeltà anatomica (Luzio 1913, p. 238). Il dipinto del Francia è stato identificato (Roio 1998, pp. 196-198 n. 71) con una tela in collezione privata, ma l'ipotesi pare poco convincente. La tela viennese, forse decurtata sui lati (Pallucchini

1969, I, p. 79), mostra la marchesa su un fondo scuro nel quale s'intravede un morbido tendaggio verde: nulla a che vedere col pesante drappo rosso che occupa la parte superiore del nostro dipinto, nel quale compare anche una colonna sul cui plinto si leggono le lettere "SA" e "DA". Poiché la tela mantovana pare tagliata sul lato sinistro, non si può escludere che le due sillabe, difficilmente riferibili al nome del copista, alludano alle iniziali di Isabella. Il panneggio e la colonna indiziano una fattura già seicentesca, di un pittore molto rigido, che potrebbe avere sotto gli occhi non il dipinto tizianesco ora al Kunsthistorisches Museum, bensì una sua copia dei primi del Seicento: forse il perduto dipinto di Rubens o un altro, ma non l'incisione di Vosterman, che è in controparte. Un'altra copia simile a quella in esame si conserva dal 1921 nel Museo de Bellas Artes di Córdoba, in deposito dal Prado di Madrid (inv. 451, cm 106x86; AGOSTI 2005, p. XV nota 30); un'altra versione, di supposta provenienza gonzaghesca, era in Germania, collezione Goldschmidt (cfr. Fototeca Zeri, n. 39799); di alcune copie in collezioni private, a Verona, Vicenza e Padova, segnalate da CROWE e CAVALCASELLE (1877, I, p. 388), già LUZIO (1913, p. 224) non riesce ad avere visione diretta.

FRANS POURBUS, COPIA DA (?)

333. *Ritratto di Anna d'Austria* TAV. CVII
1610 ca.
olio su tela – cm 66,7x50,5
inv. generale 6863
Cornice, cm 78,5x60x4
Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (almeno dal 1891 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale (?).

Bibliografia: INTRA 1891, n. 3 (?); MATTEUCCI 1902, p. 373 nota 1; *Mostra iconografica* 1937, p. 42 n. 192; OZZOLA 1949, n. 135; OZZOLA 1953, n. 135; MATTIOLI 1977; MATTIOLI 1977b, p. 81 n. F.17; JAFFÉ 1978, p. 135; L. Borsatti, in *Palazzo Farnese* 1997, p. 195 (?); *Viaggio in Italia* 2001, p. 128 n. III.6; *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 167 n. 702; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55.
Esposizioni: Mantova 1937, n. 192; Mantova 1977, n. F.17; Genova 2001, n. III.6.
Restauri documentati: 1936, Arturo Raffaldini (ASoMn, scat. 47, pos. XII, fasc. "Restauri – Mantova città – Pratiche varie"); 1977, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1977, Restauro opere d'arte).

Alla fine dell'Ottocento la teletta sembra si trovi presso il palazzo Accademico dove la noterebbe INTRA (1891, n. 3), come ritratto di Margherita di Savoia. In seguito MATTEUCCI (1902, p. 373 nota 1) e Giannantoni (in *Mostra iconografica* 1937, p. 42 n. 192) menzionano l'opera in esame proprio come esempio della ritrattistica di Margherita, moglie di Francesco IV Gonzaga ("Buon ritratto che ripete l'immagine della principessa ormai anziana"). L'effigiata sarebbe Margherita di Savoia anche secondo l'inventario del 1937 del palazzo Ducale, dove nel frattempo (entro il 1923) il dipinto è giunto.
Per OZZOLA (1949, n. 135; 1953, n. 135) si tratta genericamente di un "Ritratto di dama", mentre la MATTIOLI (1977b, p. 81 n. F.17) ravvisa nel dipinto le fattezze di Margherita Gonzaga, figlia di Vincenzo I ed Eleonora de' Medici, moglie dal 1606 del duca Enrico di Lorena. La sua proposta è accolta dagli studiosi che in seguito si sono occupati dell'opera.
Non sono molti i ritratti esistenti di Margherita di Lorena. Oltre al sontuoso dipinto a figura intera di Pourbus a palazzo Pitti (inv. 2279), del 1605, vi sono due tele a mezza figura e strettamente imparentate: entrambe attribuite a Pourbus, sono al Museo National de Bellas Artes di Buenos Aires (inv. 8481; NAVARRO 2002, pp. 65-67) e al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 25.110.21; BAETJER 1995, p. 277). Si ritiene che ritragga Margherita anche un dipinto degli Uffizi (inv. 1890, n. 2326), recante sul retro la scritta "Marguerite Gonzague de Mantoue Femme d'Henry Duc de Lorraine", per quanto i tratti somatici non siano identici. Una proposta identificativa a favore di Margherita riguarda anche una miniatura su rame dei Musei Civici di Padova (inv. 1293; E. Annovazzi, in *Ponentini e foresti* 1992, p. 70 n. 22). A questi aggiungo un bel ritratto di Margherita a figura intera, con una veste bianca decorata da un motivo di corone e spighe, che si conserva in una collezione privata mantovana e proviene dalla raccolta della famiglia Cavriani;

credo sia il quadro pubblicato da Malacarne (2010, p. 157) con corretta identificazione dell'effigiata. Il dipinto è apparentemente copia coeva da un quadro di Pourbus, del quale conosco anche una versione di tre quarti, nella Pinacoteca Civica di Vicenza, dove è erroneamente schedata come ritratto di Isabella di Savoia d'Este (M. Pietrogiovanna, in *Pinacoteca civica di Vicenza* 2003, pp. 465-466 n. 293). Giannantoni (in *Mostra iconografica* 1937, p. 42 n. 192) giudica la nostra tela opera di un ignoto fiammingo del XVII secolo, mentre Ozzola (1949, n. 135; 1953, n. 135) la ritiene forse copia da Rubens. Secondo la Mattioli – la quale giustamente nota un certo divario qualitativo tra la resa del volto e l'abbigliamento – il quadro potrebbe spettare a Justus Suttermans; la sua proposta pare convincere anche Jaffé (1978, p. 135). In anni più recenti si è tornati alla proposta di Ozzola, circa un possibile prototipo di Rubens (*Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 167 n. 702; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55).
L'attribuzione a Suttermans comporterebbe una datazione al 1621 che mi pare troppo tarda, poiché la donna sembra avere meno di 30 anni, e non convince da un punto di vista stilistico; più adeguato mi sembra il riferimento ai modi di Rubens. Non escludo però che lo sconosciuto modello di questo dipinto sia opera di Frans Pourbus il Giovane. In ogni caso, il prototipo risale a una data anteriore al 1610 e la nostra tela può datarsi di conseguenza attorno a quell'anno.
Temo però che il dipinto in esame non raffiguri affatto Margherita di Lorena. Si tratta a mio avviso di un'immagine dell'imperatrice Anna, moglie di Mattia, strettamente avvicinabile al dipinto di Hans von Aachen del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 4410), in prestito al castello di Ambras: perfettamente sovrapponibile è la sagoma del volto e identiche sono le labbra. Convincente mi pare anche il confronto con il ritratto di Anna della bottega di Pourbus il Giovane (Kunsthistorisches Museum, inv. GG 9383), per quanto la donna del quadro mantovano abbia un volto appena più largo e morbido.

Sante Peranda
Venezia 1566 – 1638

334. *Ritratto di Laura d'Este Pico* TAV. CV
1611 ca.
olio su tela – cm 218x132
inv. statale 23
Cornice, cm 244,7x159x9,5
Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1946, p. 7 n. 8; Ozzola 1949, n. 13; Ozzola 1953, n. 13; Marchiori Ascione 1958, p. 129; Barbieri 1962, p. 201; Cappi 1963, p. 36 n. 39; Donzelli, Pilo 1967, p. 326; Cappi 1984, pp. 97-98 e 126-128; G. Martinelli Braglia, in *Arte degli Estensi* 1986, p. 234; Pelliciari 1986, p. 18; Martinelli Braglia 1987, pp. 66 e 98-99 n. 21; V. Cappi, in *Arte a Mirandola* 1988, p. 37; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 88 n. 33; Berzaghi 1992, p. 86; Cicinelli 1994, pp. 63 e 68; G. Fossaluzza, in *Arte a Mirandola* 1994, pp. 122-124; M. Pelliciari, in *Arte a Mirandola* 1994, p. 130 n. 13; Mason 1996, p. 159; Cicinelli 1997, p. 18; Martinelli Braglia 1998, p. 21; Martinelli Braglia 2000, pp. 50, 90-91 e 97; Rodella 2002, p. 17; *Castello di Mirandola* 2006, p. 250; Tusini 2006, p. 44.
Esposizioni: Mirandola 1963, n. 39; Mirandola, Mantova 1994, n. 13.
Restauri documentati: 1950, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1949/1950, pos. 3, Restauro di opere d'arte danneggiate dalla Guerra); 1957-1958, Assirto Coffani (?); 1994, Gianfranco Mingardi.

Il ritratto è notoriamente parte del "lotto" di opere giunte a Mantova nel 1716 da Mirandola (cat. 319-325, 350, 367). L'effigiata è la duchessa di Mirandola Laura d'Este, moglie di Alessandro I Pico, giusta l'identificazione proposta dalla Marchiori Ascione (1958, p. 129). Laura, secondogenita di Cesare d'Este e di Virginia de' Medici, nasce nel 1589 e nel 1603 sposa il principe, poi duca, di Mirandola. Problemi psichici ed epilessia non le impediscono di mettere al mondo varie figlie; muore tuttavia giovane, nel 1630.
Il dipinto è probabilmente identificabile con il "ritratto della Sig.ra Duchessa Laura d'Este Pica in piedi" descritto nell'inventario del 1649-1650 del palazzo dei Pico (*Castello di Mirandola* 2006, p. 250); dopo il trasferimento a Mantova l'identità della donna cade in oblio e il quadro è assegnato a Peranda nell'inventario

del 1937 e poi da Ozzola (1946, p. 7 n. 8; 1949, n. 13; 1953, n. 13) che lo descrive come "Dama con veste di broccato grigio operato, accanto ad una finestra".
Indubbia è la paternità dell'opera, che rispecchia pienamente i caratteri formali di Peranda negli anni attorno al 1610. Forti sono le affinità, soprattutto nell'impasto cromatico freddo e brillante, con le *Storie di Amore e Psiche* (cat. 305-313) e con le *Età del mondo* (cat. 314-317). Tipici di Peranda sono anche l'incarnato livido della donna e le vibrazioni di luce che ravvivano le stoffe e, in particolare, il sontuoso broccato della duchessa.
Non vi sono problemi neanche sulla cronologia dell'opera, poiché sappiamo, da una lettera di Alessandro I Pico del 3 dicembre 1611, che "ha dato il Peranda principio ad una copia della Principessa mia dall'originale non ancora ridotto da lui a intera perfezione" (Venturi 1882, p. 150). L'originale di cui si parla è probabilmente il ritratto in oggetto, in via di conclusione alla fine del 1611 (Marchiori Ascione 1958, p. 129). Esso precede quindi probabilmente il ritratto della duchessa inserito nella pala d'altare con l'*Immacolata e i santi Geminiano e Ubaldo* della collegiata di Santa Maria Maggiore a Mirandola, ora nella parrocchiale di San Possidonio, dipinta da Peranda nel 1612; Laura d'Este qui indossa ornamenti assai simili a quelli dipinti nella tela mantovana: le *aigrettes* con perle a goccia pendenti. Un disegno del Museo Civico di Mirandola (Martinelli Braglia 2000, p. 93) si ritiene dello stesso Peranda e preparatorio per il busto della duchessa inserito nella pala di San Possidonio, o per il ritratto mantovano (G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 104 n. 49); non escludo però che il disegno sia copia *d'après*.
Infine, nel nostro dipinto è stato notato l'influsso di Frans Pourbus il Giovane, attivo nel primo decennio del Seicento a Mantova e forse noto a Peranda, mentre le arcate visibili oltre la finestra sono state associate ad architetture veronesiane o meglio palladiane (Martinelli Braglia 1987, pp. 66 e 98-99 n. 21).

Domenico Fetti
Roma 1591 ca. – Venezia 1623

335. *San Ludovico da Tolosa (?)* TAVV. CVIII-CIX
1613-1614
olio su lavagna – cm 70,9x55,2
inv. generale 7023
Cornice, cm 74,1x58,5x7 (le sei cornici sono realizzate nel 1956 da Gino Siliprandi: ASoMn, esercizio finanziario 1955/1956, pos. 3, Restauro ad opere d'arte).

Archivio fotografico storico: Giovetti 6178, 10987 (e 10986-10991 la serie completa).
Esposizioni: Mantova 1996, n. 11.
Restauri documentati: 1946, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte); 1954, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte).

336. *Santa Barbara*
1613-1614
olio su lavagna – cm 71,1x55,5
inv. generale 7024
Cornice, cm 74,4x58,6x7
Iscrizioni: monogramma [illegible] e sotto "16[..]".

Restauri documentati: 1946, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte); 1954, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1979-1983, Roma, Giulio Poggiali (ASoMn, Pos. II, PD).

337. *San Sebastiano (?)*
1613-1614
olio su lavagna – cm 70,7x55,2
inv. generale 7025
Cornice, cm 74x58,5x7

Archivio fotografico storico: Giovetti 6165, 10989.
Restauri documentati: 1946, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte); 1954, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte).

338. *Santo martire*
1613-1614
olio su lavagna – cm 70,8x55,2
inv. generale 7026
Cornice, cm 74x58,5x7

Restauri documentati: 1946, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte); 1954, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte).

339. *Santa Caterina d'Alessandria (?)*
1613-1614
olio su lavagna – cm 71x55,8
inv. generale 7028
Cornice, cm 74,2x59x7

Esposizioni: Verona 1974, n. XII.
Restauri documentati: 1946, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte); 1954, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte).

Lucrina Fetti (?)
Roma 1589 ca. – doc. Mantova 1633

340. *Santo martire*
1614 ca.
olio su lavagna – cm 71x54,7
inv. generale 7027
Cornice, cm 74,3x58x7

Restauri documentati: 1946, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte); 1954, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte).

Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Cadioli 1763, p. 76; d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 213 nn. 1-6, 246 n. 51 e 247 nota 6; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Luzio 1913, p. 128 nota 1; Endres-Soltmann 1914, pp. 24, 42 e 56; M. Endres-Soltmann, in *Allgemeines* 1907-1950, XI (1915), p. 510; Giannantoni 1929, p. 76; Ozzola 1946, p. 15 n. 66; Ozzola 1948, pp. 137-142; Ozzola 1949, nn. 126-131; Ozzola 1949b, p. 80; Ozzola 1953, nn. 126-131; Michelini 1955, p. 123 nota 1; Paccagnini 1956, pp. 578-580; M. Gregori, in *Mostra del Cigoli* 1959, p. 228; Askew 1961, p. 246 nota 3; Ivanoff 1963, p. 39; G. Paccagnini, in *Caravage* 1965, p. 135; Perina 1965b, pp. 455-456; Perina 1966, p. 80; Neumann 1966-1967, p. 67; Donzelli, Pilo 1967, pp. 171 e 175; Lehmann 1967, pp. 47-52, 57 e 173-174 n. 2; Neumann 1967, p. 136; Moir 1970, p. 529 nota 11; Tellini Perina 1971, pp. 13 e 15; Paccagnini 1973, p. [35]; Askew 1977, p. 129 nota 32; Bazzotti, Englen 1979, p. 15; Spike 1980, p. 58; Bini 1981, p. 21; Pallucchini 1981b, I, pp. 134-136; Safarik 1985, p. 47; Tellini Perina 1989, p. 125; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 49; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 737; Safarik 1990, pp. 10-11, 17 e 183-186 nn. 57-62; Levey 1991, p. 77; Ciliento, Giffi Ponzi 1992, pp. 121 e 123; Rowlands 1996, p. 252; E. Safarik, in *Domenico Fetti* 1996, pp. 91-92 n. 11; Ventura 1996, p. 143; G. Milantoni, in *DBI* 1960-2010, XLVII (1997), p. 307; Mazza 1998b, p. 265; Sicoli 1998, p. 303; L'Occaso 2002, p. 47; Rodella 2002, p. 31; S. Magister, in *Allgemeines* 1992-2011, 39 (2003), pp. 227 e 231; L'Occaso 2006b, p. 117; Giffi 2008, p. 83.

Le sei lavagne sono descritte per la prima volta nel 1763 da Giovanni Cadioli (p. 76), che le dice opera di Domenico Fetti e le pone quasi in antitesi stilistica alla *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* dello stesso artista (cat. 365), conservata anch'essa nel refettorio di Sant'Orsola: "Per l'opposito in que' sei quadretti di Martiri, che voi vedete quivi d'intorno, pure nel Refettorio, eccolo tutto finito, diligente, e condotto in modo, che qualcuno di essi potría per ventura sembrarvi del pennel di Tiziano". L'inventario di soppressione del mo-

nastero, del 12 ottobre 1786, ci dà l'esatta collocazione dei pezzi nel refettorio: "Sei altri quadretti simili rappresentanti diversi santi martiri dipinti sopra pietra cotta, incassati nel muro colle sue cornici di legno ammovibili" (ASMn, AN, not. A. Pescatori, b. 7110, c. 13r). Nello stesso 1786 Giovanni Bottani li include tra i dipinti da destinare al Regio Ginnasio (D'Arco 1857-1859, II (1859), p. 213 nn. 1-6) e le opere sono nuovamente descritte nel 1810, nel palazzo Accademico, in un inventario redatto da Felice Campi: "Sei quadretti dipinti sopra lavagna rappresentanti quattro santi e due sante, uno de' quali è replicato da altra mano, alti braccia 1 pollici 5 e larghi braccia 1 pollici 3, opera di Domenico Fetti" (App. 8, nn. 18-23). Conservate nel palazzo Accademico per tutto l'Ottocento, passate in proprietà al Comune di Mantova nel 1862, le sei lavagne sono depositate in palazzo Ducale nel 1922 (Tamassia 1996, p. 60). Quanto all'iconografia dei sei dipinti, riassumo le proposte formulate da Safarik (1990, p. 184). Il santo con lo scettro in mano e la corona poggiata di fianco (inv. 7023) potrebbe essere Ludovico da Tolosa; la santa con la spada dovrebbe essere Barbara, poiché sullo sfondo si vede una torre; l'altra figura femminile, con una perla sulla fronte e la palma del martirio in mano, potrebbe essere Caterina d'Alessandria, come propone Safarik; il santo trafitto da una freccia è stato identificato in Sebastiano; gli altri due santi, forse Gervasio e Protasio (ma Safarik suppone in alternativa che uno dei due sia Maurizio), non recano alcun segno distintivo oltre la palma: dei due uno potrebbe essere un'aggiunta a un ciclo inizialmente limitato a cinque pezzi. La santa del cat. 339 potrebbe altrimenti essere Margherita (per associazione *margarita* = perla). La Pastore (2006, p. 19 nota 31) nota possibili analogie iconografiche tra le lavagne e i soggetti devozionali dipinti nelle "grotte" del monastero; a mio avviso non ci sono reali coincidenze.

Ignorate dalla letteratura ottocentesca, le sei lavagne sono menzionate da Matteucci (1902, p. 373 nota 1) come opere di Domenico Fetti, declassate quindi dalla Endres-Soltmann (1914, p. 42; in *Allgemeines* 1907-1950, XI (1915), p. 510) alla sorella Lucrina, rese a Domenico da Giannantoni (1929, p. 76). Nel 1948 Ozzola afferma che sulla possibile *Santa Barbara* (cat. 336) si legge la sigla "DF", con la F inscritta, e "s'intravede la data 1613" (Ozzola 1948, p. 137): lo sostiene ancora nel 1949 (n. 127) e nel 1953 (n. 127). La medesima sigla/firma compare in un *Cristo deriso* di collezione privata fiorentina. Le lavagne sono successivamente citate da vari studiosi che accettano sostanzialmente la soluzione attributiva e cronologica avanzata da Ozzola, nonché l'ipotesi che siano le prime opere realizzate dall'artista al suo arrivo a Mantova. Lehmann (1967, p. 49) nota il superamento dell'influenza caravaggesca ma anche una gamma cromatica ancora legata all'arte toscana e in particolare al Cigoli, così come (p. 47) tangenze con Adam Elsheimer. Moir (1970, p. 529 nota 11) rileva affinità stilistica con le opere di Carlo Saraceni. La Tellini Perina (in *Pittura a Mantova* 1989, p. 49) riporta quindi l'opinione di Safarik, che le lavagne siano state realizzate a Roma, prima del trasferimento a Mantova, e possano essere pertanto anteriori al 1613. Safarik (1990, p. 184) stesso espone le sue ragioni: ritiene sia da valutare l'ipotesi che alle lavagne corrisponda un pagamento del 1613 di Ferdinando Gonzaga; scredita quindi la datazione avanzata da Ozzola; avanza infine sospetti sull'autografia del *Santo con palma del martirio* (cat. 340), che ritiene (p. 185) possa essere opera di Lucrina e copia dal cat. 335.

Sempre Safarik (in *Domenico Fetti* 1996, p. 91) ha in seguito stravolto l'assetto attributivo della serie, supponendo che il santo con scettro e corona (cat. 335) sia l'unico autografo di Domenico, autore forse anche dei soli cat. 336 e 339, mentre gli altri tre pezzi sarebbero lavoro di bottega, possibilmente di Lucrina, che avrebbe portato con sé, in "dote", i dipinti al suo ingresso nel monastero di Sant'Orsola nel 1614. Sembra preferibile tuttavia mantenere la posizione tradizionale; il solo cat. 340 va escluso con certezza, come già rilevava Felice Campi nel 1810: è una copia probabilmente di mano di Lucrina (come proposto da Safarik 1990, p. 17). Non escluderei che una prima serie di cinque dipinti sia stata ampliata al momento della loro collocazione nel refettorio della chiesa di Sant'Orsola, forse verso il 1620.

Ventura (1996, p. 143) afferma che "in base al recente restauro della *Santa Barbara* (su cui è emersa chiaramente la data 1614, poi abrasa), quei *Santi* dovrebbero infatti essere spostati ai primissimi momenti del soggiorno mantovano del pittore". Il problema della cronologia delle opere non sembra tuttavia risolto, tanto che Mazza (1998b, p. 265) e la Giffi (2008, p. 83) le datano ancora al 1613. Sappiamo ora che il pittore si trasferisce a Mantova al principio del 1614 (Gori 2006), subito dopo la morte del Cigoli, ma la data sulla *Santa Barbara* potrebbe non essere attendibile: una verifica compiuta nel 1986 dal Laboratorio di Restauro della Soprintendenza ha appurato che le cifre "14", allora leggibili, erano difatti posticce (la relazione è conservata in: ASoMn, pos. II/PD). L'esame alla lampada di Wood conferma senz'altro la presenza di ridipinture, nonché, su quel dipinto, estesissime e ingannevoli riprese di restauro, che gli danno una fasulla compattezza pittorica. Non possiamo in definitiva escludere che i dipinti siano stati realizzati a Roma e poi faticosamente, visto il notevole peso, portati a Mantova.

Jeremias Günther (?)
doc. Praga 1604 – Klosterneuburg 1629

341. *Ritratto di Anna d'Austria* TAV. CXXII
1613-1615 ca.
olio su tela – cm 192x116,5
inv. generale 6832
Cornice, cm 219,3x143,7x9
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

Archivio fotografico storico: Giovetti 185.
Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 24 e 246 n. 38; Intra 1891, n. 8 (?); Intra 1895, p. 182; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Lazzari 1913, p. 310 nota 1; Endres-Soltmann 1914, pp. 41-43 e 56; M. Endres-Soltmann, in *Allgemeines* 1907-1950, XI (1915), p. 510; Giannantoni 1929, p. 56; Tencajoli 1933, p. 328 (?); *Mostra iconografica* 1937, p. 52 n. 233; Ozzola 1949, n. 18; Ozzola 1953, n. 18; Heinz 1963, p. 195; Perina 1965b, p. 466; An der Heiden 1970, p. 217 nota 229; Amadei, Marani 1975, p. 100; Askew 1977, pp. 126 e 127 nota 22; Bazzotti, Englen 1979, p. 15; Grassi 1980, p. 202 nota 78 (?); D.S. Chambers, A. Somers Cocks, in *Splendours* 1981, p. 242; Zerbi Fanna 1989, p. 39; Farina 1995, p. 450; Tamassia 1996, p. 80; S. Magister, in *Allgemeines* 1992-2011, 39 (2003), p. 231; Gladen 2005, pp. 139-140; Bourne 2009, pp. 167 e 178 nota 74; J. Zimmer, in *Allgemeines* 1992-2011, 64 (2009), p. 401; Malacarne 2010, p. 156.
Esposizioni: Mantova 1937, n. 233.
Restauri documentati: 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra).

Il dipinto proviene dal monastero di Sant'Orsola, dove Giovanni Bottani lo seleziona per il Regio Ginnasio; nell'elenco approntato nel 1786, il nostro dipinto è riconoscibile nel "Ritratto d'altra imperatrice, figura intiera col mondo in mano" (App. 4, n. 24). Giunto poi in Accademia Virgiliana, è indicato nell'inventario del 1810 tra i "Tre quadri in tela rappresentanti due principesse, ed uno Sant'Ellena, d'incerto autore, alti braccia 4 pollici 9 e larghi braccia 2 pollici 8" (App. 8, nn. 27-29). Nel successivo elenco del 1827 (App. 9, n. 38) è riconoscibile in "una Gonzaga con corona imperiale". Il dipinto rimane proprietà dell'Accademia Virgiliana anche dopo il rogito Siliprandi del 1862: infatti nell'elenco del 1863 di Lorenzo Lorenzi è precisamente il secondo dei "due grandi quadri bislunghi senza cornice rappresentanti due Principesse della famiglia Gonzaga vestite all'antica, una delle quali è Eleonora Gonzaga imperatrice, dipinta da Laurina [*sic*] Fetti, l'altra tiene corona imperiale in testa e scettro nella mano destra"; nel 1923 viene depositato in palazzo Ducale (Tamassia 1996, pp. 80 e 83).
Un primo tentativo di identificazione della donna è probabilmente compiuto da Intra (1891, n. 8; 1895, p. 182), il quale pare riferirsi a questo quadro descrivendo un ritratto di Eleonora II Gonzaga, moglie di Ferdinando III d'Austria; il quadro sarebbe opera di suor Lucrina Fetti. Con questa dicitura infatti il dipinto è esposto alla *Mostra iconografica* del 1937 (p. 52 n. 233) ed è schedato da Ozzola (1949, n. 18; 1953, n. 18); anche in anni più recenti la donna è riconosciuta in Eleonora II dalla Perina (1965b, p. 466), dalla Askew (1977, pp. 126 e 127 nota 22), dalla Zerbi Fanna (1989, p. 39), dalla Gladen (2005, pp. 139-140) e da Malacarne (2010, p. 156). Per tutti gli studiosi citati e per la Endres-Soltmann (in *Allgemeines* 1907-1950, XI (1915), p. 510), l'autrice del dipinto sarebbe Lucrina Fetti, nome emerso nel 1895 con lo studio di Intra, il quale forse fraintende le precedenti descrizioni inventariali. Fa eccezione il solo Giannantoni, il quale, pur accogliendo nel 1929 (p. 56) l'attribuzione alla Fetti, ritiene in seguito (in *Mostra iconografica* 1937, p. 52 n. 233) che il dipinto possa essere "copia da originale forse tedesco". Heinz (1963, p. 195) riconosce nel dipinto mantovano una variante del *Ritratto dell'imperatrice Anna* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 3092), siglato "IG 1613" e quindi da lui stesso attribuito a Jeremias Günther (sul quale si veda anche: DaCosta Kaufmann 1985, p. 225 n. 6.1). Heinz avverte che la "malerisch freiere Variante im palazzo Ducale in Mantua von anderen Hand ausgeführt ist"; ma sulla "libertà pittorica" del nostro glaciale dipinto mi sia lecito esprimere perplessità. In seguito il quadro mantovano mi pare sia indicato correttamente solo da An der Heiden (1970, p. 217 nota 229), il quale tuttavia ricorda che "ein Stich des W. Kilian überliefert ein Gemälde Günthers von Kaiserin Eleonore, ganzfigurig, des ebenfalls diesen Bildnistyp aufnimmt"; l'incisione, conservata nella Graphische Sammlung dell'Albertina di Vienna (e riprodotta in Schindler 1999, p. 84 fig. 13), presenta in effetti notevole somiglianza col nostro dipinto, anzi, a

detta di Chambers e della Somers Cocks (in *Splendours* 1981, p. 242), sarebbe proprio un ritratto di Anna, "but labelled Eleonora". Si avvicinano all'iconografia presentata da Günther anche una tela del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (inv. 706, perduta nel 1945) e una tela del castello di Hradek u Nechanic, entrambe opere accostabili a Hans von Aachen (DaCosta Kaufmann 1985, p. 208), e un'incisione di Ægidius Sadeler (*Illustrated Bartsch* 1978-2010, LXXII, Part 2 (Supplement) n. 284). L'imperatrice Anna, della quale rimane nella pinacoteca mantovana almeno un altro ritratto (cfr. cat. 333 e 345), nasce nel 1585 dall'arciduca Ferdinando II del Tirolo e Anna Caterina Gonzaga, nel 1611 va in sposa all'imperatore Mattia e muore senza figli nel 1618. Il dipinto non è compatibile con lo stile di Lucrina Fetti, quale conosciamo dalle opere firmate (tra cui il cat. 378). Preferisco credere che si tratti di una replica dello stesso Jeremias Günther o della sua bottega. Nel nostro quadro sono infatti presenti stilemi tipici del Manierismo centro-europeo: le linee spezzate, gli incarnati di cristallina trasparenza, il nitore nella resa dei particolari. Il ritratto potrebbe pertanto essere un prodotto di quella cultura, inviato a Mantova attorno al 1615 e raccolto da Margherita Gonzaga d'Este in Sant'Orsola.

Jacopo Borbone
Novellara 1566 – Guastalla 1623

342. *Madonna col Bambino, san Vincenzo Ferrer, il beato Ludovico Rosati, il beato Tommaso da Villanova e i santi Carlo Borromeo e Dorotea* TAV. CXI
1614
olio su tela – cm 305,5x193
inv. generale 6815
Iscrizioni: "Iac. Borbon.us Figuraba[t ...] 1614", in basso a destra; in alto, nell'architettura: "S. VINCENTIUS" e "B. LUDOVICUS".
Provenienza: Mantova, San Domenico (fino al 1798 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798 ca. al 1846); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1846 al 1882); Mantova, palazzo Accademico (dal 1882 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Cadioli 1763, p. 113; Pungileoni 1817-1821, III (1821), p. 26; Toschi 1900, p. 12; Matteucci 1902, p. 389; Ozzola 1946, p. 11 n. 40; Ozzola 1949, n. 232; Ozzola 1953, n. 232; Fiasconaro 1966, p. 33 fig. 21; Pirondini 1987, p. 244 n. 12; R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 258; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 51; Mazza 1995, p. 198; Ciroldi 1998, p. 323; Marinelli 1998c, p. 312; A. Mazza, in *Esercizio della tutela* 1999, p. 77; Nigrelli 2001, p. 113; L'Occaso 2002, p. 32; G. Rodella, in *Dipinti* 2002, pp. 70-73 n. 10; Pedrazzini 2007, pp. 14 e 22-23; L'Occaso 2008d, pp. 21-22 e 25; Benedusi 2009, pp. 15 e 33 nota 69.
Restauri documentati: 1946, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte); 1959, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili).

Il dipinto è descritto da Cadioli (1763, p. 113) nella chiesa di San Domenico: "Nel Capitolo de' PP., vicino alla Sagrestía, v'è un quadro tra gli altri, su cui sono dipinti la Madonna, S. Vincenzo Ferrerio, S. Carlo Borromeo, ed altri Santi, che vien creduto di Lelio Orsi da Novellara". Il "quadro in piedi di braccia 6½ alto e braccia 4 in larghezza rappresentante due santi domenicani, san Carlo, san Tomaso Villanova, santa Maddalena, la Beata Vergine con Bambino" è documentato nel 1803 (App. 6, n. 109) in palazzo Ducale; qui rimane fino al 1846, quando è scelto dal pittore Carlo Bustaffa, assieme ad altri tre (cfr. cat. 461, 499 e 549) per ornare un oratorio del Regio Ginnasio (L'Occaso 2008d, pp. 21-22). Passato nel Museo Civico sito all'interno del palazzo Accademico nel 1882 (cfr. p. 29), non sembra lì descritto da Intra nel 1895: eppure viene depositato in palazzo Ducale a una data imprecisata fra il 1915 e il 1923.
La composizione rigidamente divisa su due registri e l'abside al cui centro siede la Madonna, su un alto trono con baldacchino, sembrano retaggi della pittura pre-manierista e hanno una severità didascalica che deve sortire da una committenza conservatrice. Anche la scelta dei santi rispecchia senz'altro la volontà dei frati predicatori: in alto troviamo san Vincenzo Ferrer e il beato Ludovico Rosati da Bergamo (†1468), vescovo suffraganeo di Mantova nel settimo decennio del Quattrocento (Donesmondi 1612-1616, II (1616), p. 39). In basso sono un vescovo, forse sant'Anselmo o meglio Tommaso da Villanova, beatificato proprio nello stesso 1614 in cui viene dipinta la pala; al centro è san Carlo Borromeo, sulla destra santa Dorotea con l'angelo che tiene il cesto

con tre rose e tre mele, suoi consueti attributi.
Matteucci (1902, p. 389) e Pirondini (1987, p. 244) ritengono dispersa la pala ricordata da Cadioli come opera di Lelio Orsi (attribuzione impossibile, vista la presenza di san Carlo). Già Toschi (1900, p. 12) si accorge invece che quell'opera "trovasi nella Raccolta municipale dei quadri tolti da chiese e conventi soppressi, ma non mostra la maniera del nostro artista", cioè Orsi. Proprio a questo pittore – attivo anche a Mantova, in Santa Maria del Carmine (Vaghi 1725, p. 207) – Ozzola (1946, p. 11 n. 40) attribuisce la nostra pala; in seguito però la associa alla testimonianza di Cadioli e la giudica della scuola di Giacomo Cavedoni (Ozzola 1949, n. 232; 1953, n. 232), accogliendo così la cronologia suggerita nell'inventario del 1937, che registra il dipinto come opera seicentesca.
Soltanto nel 1989 Berzaghi legge correttamente la firma sull'opera (in *Pittura a Mantova* 1989, p. 258), e da allora la pala è servita da apripista per la ricostruzione del catalogo del pittore.
Ozzola si era quindi avvicinato abbastanza al vero, se pensiamo che D'Argenville (1762, II, p. 123) cita "Borboni" tra gli allievi di Cavedoni. Non escludo che la scritta in basso a destra – "Iac. Borbon.us Figuraba[t] 1614" – sia emersa solo in seguito al restauro del 1959. L'inconsueta forma "figurabat", che l'artista adopera anche in una perduta pala narnense (Mazza 1998, p. 309 nota 1) compare già nel primo Cinquecento, nello *Speculum lapidum* di Camillo Lunardi (cfr. Agosti 2005c, p. 86 nota 10).
In questo dipinto, come ha notato Mazza (in *Esercizio della tutela* 1999, p. 77), sono pronunciati i ricordi delle opere di Nicolò Circignani a Città della Pieve, di Ferraù Fenzoni a Perugia e Todi, di Antonio Circignani. Nigrelli (2001, p. 113) vi ha scorto anche "accenti di moderato naturalismo", mentre Rodella (in *Dipinti* 2002, pp. 70-73) ne ha principalmente sottolineato gli arcaismi compositivi.

Antonio Gatti
doc. Parma 1597 – 1624

343. *Matrimonio mistico di santa Caterina e i santi Giuseppe, Apollonia, Francesco e Domenico ("Madonna dell'anello")*
TAV. CXII
cornice: TAV. CCI
1614-1615 ca.
olio su tela – cm 251,4x163,2
inv. generale 716
Cornice ottocentesca, intagliata a ovuli e dorata, cm 262,3x173,4x7,5
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 a prima del 1827); Mantova, Regio Ginnasio (da prima del 1827 al 1882); Mantova, palazzo Accademico (dal 1882 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 122, 7831 (particolare), 7832.
Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 63 e 246 n. 61; d'Arco 1874, p. 161; Matteucci 1902, *Settimo prospetto*; Ozzola 1946, p. 11 n. 37; Ozzola 1949, n. 68; Ozzola 1953, n. 68; Ragghianti 1962, p. 38; Berzaghi 1983, p. 130; Tamassia 1996, pp. 61 e 80; Bertelli 2006, p. 112 nota 212; L'Occaso 2008d, pp. 16, 25 e 28; Berzaghi 2009, p. 92; L'Occaso 2010g, p. 114 nota 5.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1999, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto nasce per la chiesa di Sant'Orsola, dove è ricordato nell'inventario di soppressione del 1786. Lo riconosco senza esitazione nel "quadro grande in tela, con cornice di stucco e filetto di legno a vernice d'oro rappresentante la Beata Vergine, san Giuseppe, sant'Apollonia, santa Cattarina, san Francesco e san Domenico" collocato nella sagrestia della chiesa esterna (ASMn, AN, not. A. Pescatori, b. 7110, c. 47r). L'indicazione che l'opera ha una cornice in stucco mi induce a credere che quella fosse la sua collocazione originale. Sempre nel 1786 il dipinto è menzionato nell'elenco di quadri presenti in Sant'Orsola e scelti da Giovanni Bottani per essere trasferiti nel Regio Ginnasio (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 214 n. 63; Berzaghi 1983, p. 130); nel 1810 è già in Accademia Virgiliana e nell'inventario approntato da Felice Campi è erroneamente detto provenire dalla chiesa delle clarisse di Santa Paola (App. 8, n. 36). Nel 1827 la pala si trova nella

cappella del Regio Liceo, dove rimane ancora oltre la metà del secolo; nel 1862, al passaggio in proprietà al Comune di Mantova (cfr. pp. 27-28), il dipinto rimane presso il Liceo, dov'è ancora nel 1874 (D'ARCO 1874, p. 161); viene consegnato nel 1882 al Museo Civico, sito nel palazzo Accademico (L'OCCASO 2008d, p. 25). Nel 1922 approda in palazzo Ducale (TAMASSIA 1996, p. 61). Due paffuti angeli sollevano le cortine di un tendaggio rosso; nel registro mediano è seduta la Madonna col Bambino sulle gambe; sulla sinistra è santa Caterina, alla quale il Figlio porge l'anello del matrimonio mistico; sulla destra sono san Giuseppe e sant'Apollonia; in basso, a mezza figura, i santi Francesco e Domenico. Il soggetto giustifica il nome ottocentesco della nostra pala, nota come *Madonna dell'anello*.

Indicato da MATTEUCCI (1902, *Settimo prospetto*) come di scuola del Parmigianino, il quadro è descritto nel 1922 come una copia da Raffaello di scuola parmense (TAMASSIA 1996, p. 61). Nell'inventario del palazzo Ducale (1937) è detto di "Correggesco della seconda metà del '500"; OZZOLA (1949, n. 68; 1953, n. 68) invece propone il nome di Innocenzo da Imola, scartato da RAGGHIANTI (1962, p. 38) il quale ritiene che la pala sia "più tarda, lombardo-cremonese, vicina a Bernardino Campi ed anche nel correggismo al Gatti". Un riferimento a un "artista post-giuliesco con influssi dei classicisti emiliani" è avanzato da BERZAGHI (1983, p. 130). Bisogna poi attendere il 2006 per una nuova menzione della pala, allorché mi accorgo (e lo segnalo a BERTELLI 2006, p. 112 nota 212) dell'identità di mano tra la *Madonna dell'anello* e la grande tela ora sull'altar maggiore di San Barnaba, in cui la Madonna col Bambino è pressoché identica, seppure speculare.

La pala di San Barnaba, una *Madonna col Bambino e i santi Crispino e Crispiniano*, vi giunge nel 1803 dall'oratorio delle Quarantore. In quell'occasione viene parzialmente rimaneggiata da Antonio Ruggeri, che per motivi devozionali la amplia e la trasforma in una *Madonna col Bambino con i santi Barnaba e Marco*. Questa pala va resa al pittore bolognese Antonio Gatti, che si impegna a dipingerla il 9 dicembre 1612 e la consegna l'anno seguente (ASMn, Camera di Commercio, b. 60); allo stesso Gatti spetta quindi anche il dipinto in palazzo Ducale, come ho già avuto modo di accennare (L'OCCASO 2008d, p. 28). Le due pale sono in tutto analoghe e per impostazione e per resa pittorica. Il pittore – padre di Fortunato – è documentato dal 1597 al 1624 ed è attivo a Mantova, Guastalla e Parma; in una lettera del 1621 egli stesso afferma di essere stato al servizio dei Gonzaga per dodici anni (BERTOLOTTI 1885, pp. 59-60; FURLOTTI 2000b, p. 299 doc. 102). Credo che l'opera in esame sia stata commissionata contestualmente alle altre grandi pale d'altare che in origine decoravano la chiesa esterna di Sant'Orsola – il *Miracolo del Sacramento* del Bononi (cat. 344) e il *Martirio di sant'Orsola* di Ludovico Carracci (cfr. p. 23) – e suggerisco quindi una datazione al 1614-1615 ca. Il nostro dipinto presenta una certa ecletticità di stile. La parte superiore è neo-correggesca, ma non priva di rimandi a Raffaello, e nella sua struttura complessiva ricorda l'accademia carraccesca. La santa Apollonia deriva dall'Ignoranza della *Calunnia di Apelle* incisa da Giorgio Ghisi su disegno di Luca Penni (BELLINI 1998, pp. 173-179 n. 40). La parte inferiore, con i santi Domenico e Francesco, sembra invece maggiormente legata al tardomanierismo: le dita affusolate delle due figure e gli incarnati trasparenti evocano Denjs Calvaert.

CARLO BONONI
Ferrara 1569 – 1632

344. *Santa Chiara con l'ostensorio mette in fuga i saraceni* TAV. CXIV
1614-1616
olio su tela – cm 436x365 ca.
inv. generale 710
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Alinari 53673.
Bibliografia: *Nota* 1748, p. 174; CADIOLI 1763, p. 71; CRESPI 1773, pp. 57-58; CHIUSOLE 1782, p. 41; SUSANI 1818, p. 41; BOTTARI, TICOZZI 1822-1825, VII (1822), pp. 87-88; SORESINA 1829, p. 40; SUSANI 1830, p. 46; VALERY 1831, p. 252; SUSANI 1836, p. 46; BOTTONI 1839,

p. 157; Baruffaldi 1844-1846, II (1846), pp. 159-160; Susani 1852, p. 46; d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 148, 192, 215 n. 73 e 246 n. 47; *Guida di Mantova* 1866, p. 65; Intra 1883, p. 47; Intra 1895, p. 174; Gruyer 1897, II, p. 414; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Intra 1903, p. 59; *Allgemeines* 1907-1950, IV (1910), p. 320; Intra 1916, p. 68; Ozzola 1946, p. 22 n. 101; Ozzola 1949, n. 246; Ozzola 1953, n. 246; Novelli 1955, p. 28; A. Emiliani, in *Maestri della pittura* 1959, pp. 251 e 255-256 n. 132; Emiliani 1962, pp. 17 e 52-53 n. 34; Perina 1965b, pp. 476-477; Neerman, Neerman 1968, p. 22; Roli 1969, p. 18; Schleier 1972, p. 377; Askew 1977, p. 129 nota 29; Berzaghi 1980, p. 101; C. Tellini Perina, in *San Maurizio* 1982, pp. 91-92; Berzaghi 1983, p. 136; Mezzetti, Mattaliano 1980-1983, III (1983), pp. 60-61; F. Frisoni, in *Arte degli Estensi* 1986, p. 238; F. Frisoni, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 647; Tellini Perina 1989, p. 126; C. Tellini Perina in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 52 e 258; Safarik 1990, p. 232; Berzaghi 1992, p. 86; Ficacci 1993, pp. 281 e 298 nota 33; Barocelli 1996, p. 79; Bazzotti 1996, p. 47; E. Schleier, in *Allgemeines* 1992-2011, 12 (1996), pp. 606-607; Tamassia 1996, p. 61; Mazza 1998b, p. 295; L'Occaso 2002, p. 32; L'Occaso 2002b, p. 26; S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, pp. 66-69 n. 9; Rodella 2002, p. 30; Novelli 2004, p. 269; L'Occaso 2006b, p. 116; Bourne 2009, p. 158.
Esposizioni: Bologna 1959, n. 132.
Restauri documentati: 1947, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra); 1958, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1957/1958, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1986-1987, Coffani Restauri.

La prima descrizione nota del dipinto è del 1748, quando l'anonimo estensore della *Nota* segnala in Sant'Orsola "A destra dell'ingresso. Il quadro dell'altare di Santa Chiara è del Possenti, scolaro di Lodovico Carazzi", alludendo a Gian Pietro Possenti, attivo a Mantova alla metà del Seicento (Agosti 1992, pp. 26-28). L'attribuzione è mantenuta da Cadioli (1763, p. 71) e da Chiusole (1782, p. 41), ma è corretta da Crespi (1773, pp. 57-58), il quale riferisce la monumentale pala al ferrarese Carlo Bononi, datandola al 1614. L'indicazione è recepita da Bottani, che nel 1786 include il dipinto, con l'esatta designazione ("Il miracolo di Santa Chiara col SS. Sacramento, opera stupenda di Carlo Bononi ferrarese"), tra quelli da trasferire nel Regio Ginnasio (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 215 n. 73). Nel corso del XIX secolo la pala è attribuita alternativamente a Possenti (Chiusole 1782, p. 41), a un allievo di Ludovico Carracci (Susani 1818, p. 41; Intra 1883, p. 47) o al maestro stesso (Soresina 1829, p. 40; Valery 1831, p. 252; Bottoni 1839, p. 157). In seguito Susani (1852, p. 46), d'Arco (1857-1859, II (1859), p. 192), Gruyer (1897, II, p. 414), Matteucci (1902, p. 373 nota 1), l'anonimo estensore della voce dell'*Allgemeines Künstlerlexikon* (IV (1910), p. 320) e Intra (1916, p. 68) menzionano la *Santa Chiara* come opera di Bononi. Nel 1922 il quadro viene depositato in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 61), dove è inventariato nel 1937 come "attribuito al Viani, per quanto mostri un fare più seicentesco delle sue opere certe"; anche il soggetto è frainteso e ritenuto un fatto di storia ecclesiastica mantovana.
Ozzola, dopo averlo indicato correttamente come opera di Carlo Bononi, rappresentante santa Chiara (Ozzola 1946, p. 22 n. 101), lo menziona in seguito sempre riferendolo al pittore ferrarese ma leggendone il soggetto come "miracolo di San Gualberto" (Ozzola 1949, n. 246; 1953, n. 246). Così il dipinto è descritto dalla letteratura successiva, che ritiene perduto il *Miracolo di santa Chiara*, con l'eccezione della Askew (1977, p. 129), la quale indica correttamente autore e soggetto dell'opera in palazzo Ducale. Solo un recente intervento di Bazzotti (1996, p. 47) ha fatto sparire dagli studi (con l'eccezione di Novelli 2004, p. 269) l'inesistente *Miracolo di san Gualberto*, restituendo alla pala mantovana la corretta iconografia.
L'episodio rappresenta Assisi stretta d'assedio dai saraceni, messi in fuga da santa Chiara con l'ostensione dell'Eucarestia. Il soggetto è trattato soprattutto negli anni della Controriforma poiché alludeva al Cattolicesimo in lotta contro i protestanti (Mâle 1932, pp. 89-90); oltre ai numerosi esempi ricordati da Pigler (1974, I, p. 447), tra cui la pala di Lucio Massari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 497), rammento l'affresco nella galleria delle Carte Geografiche nei palazzi vaticani, un dipinto di Cosimo Gamberucci in Ognissanti a Firenze, una tela di Cecco Bravo in collezione privata, una pala di Marc'Antonio Ghislina a Cingia de' Botti, un affresco di Bernardo Muttoni nel santuario del Frassino (presso Peschiera), una pala di Fiasella in San Giovanni Battista a Montoggio (1667) e una tela seicentesca nell'oratorio del Suffragio a Udine. La documentazione pubblicata da Bertolotti (1885, pp. 55-56) circa la commissione dell'opera conferma in pieno la datazione (1614) affermata da Crespi ancora nel Settecento; il dipinto viene tuttavia ritoccato nel 1616 quando Bononi modifica il soggolo delle monache dipingendolo di nero, diversamente dall'uso delle clarisse e delle orsoline. Quest'alterazione ha indotto Ozzola all'errata lettura iconografica dell'opera, facendogli vedere benedettini vallombrosani al posto di suore. Il biondo che fugge in primo piano, evidentemente non saraceno, potrebbe essere il traditore Vitale d'Aversa che avrebbe guidato nel 1243 gli assalitori alle porte di Assisi (S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 69).
La pala è commissionata da Margherita Gonzaga d'Este per la chiesa di Sant'Orsola al pittore ferrarese, cui fa dipingere anche altre due tele, che nell'assetto originario della chiesa erano poste sotto di essa e ai lati di una

nicchia. Anche queste tele, un *San Francesco d'Assisi* (cat. 346) e un *Sant'Antonio di Padova* (cat. 347), sono oggi in palazzo Ducale. Lo stile di Bononi in questa particolare fase è una felice somma di elementi manieristi (l'avvitamento delle figure e una brillante gamma cromatica) che gli derivano dai barocceschi marchigiani come Andrea Lilli, ed elementi di classicismo bolognese, palesi nel robusto e frontale impianto compositivo, desunti da Sisto Badalocchio e Ludovico Carracci. Due disegni sono stati legati a questa pala d'altare. La Perina (1965b, p. 477) segnala un foglio con lo stesso soggetto in palazzo d'Arco a Mantova (inv. 4823), ritenendolo preparatorio per la pala e pertanto autografo di Bononi, ma la sua proposta è stata confutata da Schleier (in *Allgemeines* 1992-2011, 12 (1996), pp. 606-607); i Neerman (1968, p. 22 n. 23) hanno invece suggerito che un disegno proveniente dalla collezione Cavriani di Bologna (cfr. Neerman, Neerman 1967, pp. 22-23 n. 43) e rappresentante figure di guerrieri sia di Bononi e collegabile alla nostra tela, ma anche questa ipotesi è stata giustamente respinta da Schleier (1972, p. 377).

Artista tedesco (?)

345. *Ritratto di Anna d'Austria (?)* TAV. CVII
1615-1620 ca.
olio su tela – cm 87,5x70,5
inv. generale 6856
Cornice, cm 112,7x94,8x4
Iscrizioni: cartellino lacero sul telaio "Accademia Virgiliana. [Marg]herita Gonzaga [duc]hessa di Ferrara [...] monastero S. Orsola".
Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (almeno dal 1891 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 109.
Bibliografia: Intra 1891, n. 2 (?); Matteucci 1902, p. 373 nota 1 (?); Endres-Soltmann 1914, pp. 43 e 56; *Mostra iconografica* 1937, p. 42 n. 191; Ozzola 1946, p. 15 n. 63; Ozzola 1949, n. 119; Ozzola 1953, n. 119; Perina 1965b, p. 515; *Repertory* 2001-2002, I (2001), p. 180 n. 278.
Esposizioni: Mantova 1937, n. 191.

Per quanto ciò non sia provato da documenti, è piuttosto probabile che il dipinto provenga dal monastero di Sant'Orsola, che da lì sia giunto nel Regio Ginnasio nel 1786, quindi in Accademia Virgiliana, dove sarebbe rimasto per tutto l'Ottocento. L'ingresso in palazzo Ducale del dipinto si può induttivamente datare al 1915-1923.
Al dipinto potrebbe alludere Intra nel 1891 (n. 2), quando segnala un ritratto di Margherita Gonzaga, "duchessa vedova di Ferrara", conservato nella pinacoteca dell'Accademia Virgiliana; l'identificazione in parola è infatti la stessa che è riportata da un cartellino sul retro del dipinto ("Margherita Gonzaga duchessa di Ferrara"), anche se non escludo che nel 1891 Intra indicasse il cat. 328. Il quadro è poi forse segnalato da Matteucci (1902, p. 373 nota 1), tra quelli provenienti da Sant'Orsola e rappresentanti varie principesse legate ai Gonzaga. Secondo la Endres-Soltmann (1914, p. 43) il dipinto potrebbe raffigurare Eleonora Gonzaga, poi moglie di Ferdinando II, e potrebbe essere opera di Lucrina Fetti; la studiosa sottolinea tuttavia che il portamento è rigido e innaturale. La tela è inventariata in palazzo Ducale nel 1937 – riferita alla "maniera del Pourbus" – come ritratto di Margherita di Savoia ed è presentata alla *Mostra iconografica* del 1937 (p. 42 n. 191), in questo caso come opera di fiammingo del XVII secolo ma con la medesima identificazione, proposta da Giannantoni.
Ozzola (1946, p. 15 n. 63) vi riconosce inizialmente una "sovrana di casa Medici" ritratta da Frans Pourbus il Giovane; in seguito (1949, n. 119; 1953, n. 119) lo studioso ravvisa invece le fattezze dell'imperatrice Eleonora Gonzaga, per confronto con il cat. 341, che allora si riteneva appunto un ritratto di Eleonora realizzato da Lucrina Fetti; Ozzola attribuisce il cat. 345 a Justus Suttermans.
Questa attribuzione non sembra incontrare l'interesse degli studiosi e non è ulteriormente discussa, con la sola eccezione della Perina (1965b, p. 515), la quale ritiene il dipinto una variante del ritratto di Suttermans

conservato a Firenze, in palazzo Pitti. In anni recenti, occorre ricordare l'ipotesi (*Repertory* 2001-2002, I (2001), p. 180 n. 278) che il dipinto, ritenuto di scuola fiamminga del Seicento, rappresenti una Asburgo.
Credo che l'accostamento proposto da Ozzola sia in un certo senso corretto e che la donna nella tela in esame sia Anna d'Austria (1585-1618), figlia di Ferdinando II del Tirolo e di Anna Caterina Gonzaga, nata nel 1585 e sposa, nel 1611, dell'imperatore Mattia. Anna era quindi nipote sia di Vincenzo I Gonzaga che di Margherita Gonzaga d'Este; la presenza di un suo ritratto nella collezione di "Madama di Ferrara" è tutt'altro che implausibile e potrebbe confermare una provenienza della tela da Sant'Orsola. Due palme infilate in una corona, tra le decorazioni della veste, sono insegne regali che potrebbero confermare l'identificazione.

Sono ben noti i ritratti di Anna realizzati nel 1604 da Hans von Aachen (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 4410, ma presso Ambras) e, circa nello stesso anno, dalla bottega di Frans Pourbus (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 9383), come anche quello dipinto nel 1613 da Jeremias Günther, ma il nostro dipinto non rispecchia fedelmente alcuno di essi. Matthäus Gundelach ritrae Anna nel 1614 nel rametto raffigurante le *Nozze mistiche di santa Caterina* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 1103). Il 6856 dovrebbe collocarsi in una fase cronologicamente intermedia e si può confrontare con l'incisione di Ægidius Sadeler (cfr. cat. 341). Credo che tuttavia il 6856 possa essere una versione lievemente più tarda, per via d'una certa durezza pittorica, di un'opera verosimilmente realizzata in area germanica.

Carlo Bononi
Ferrara 1569 – 1632

346. *Sant'Antonio di Padova* TAV. CXIV
1616
olio su tela – cm 153,1x96
inv. generale 12266
Cornice moderna, cm 163,8x107,7x6,2

347. *San Francesco d'Assisi*
1616
olio su tela – cm 152,7x96
inv. generale 12267
Cornice moderna, cm 162,8x107,7x6,2

Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: *Nota* 1748, p. 174; Cadioli 1763, p. 71; Crespi 1773, pp. 57-58; d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 192 nota 2, 214 nn. 26-27, 246 n. 50 e 247 nota 5; Bertolotti 1885, pp. 55-56; Intra 1895, p. 174; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Luzio 1913, p. 128; Endres-Soltman 1914, p. 47; Oldenbourg 1921, p. 13; Ozzola 1946, p. 19 n. 85-86; Ozzola 1949, nn. 176-177; Ozzola 1953, nn. 176-177; Perina 1965b, p. 477; Lehmann 1967, pp. 232-233 n. 68; Paccagnini 1973, p. [40]; Askew 1977, p. 128 nota 29; Berzaghi 1983, p. 136; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 51 e 258; Safarik 1990, pp. 232 e 319 n. P67; Ficacci 1993, p. 298 nota 33; Bazzotti 1996, pp. 47 e 49 nota 24; E. Schleier, in *Allgemeines* 1992-2011, 12 (1996), pp. 606-607; Mazza 1998b, p. 295; S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 66; L'Occaso 2006b, p. 116.
Restauri documentati: 1953, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere d'arte danneggiate durante la guerra) (entrambi).

L'altare di Santa Chiara nella chiesa di Sant'Orsola in Mantova era decorato da tre tele del ferrarese Carlo Bononi, oggi tutte conservate in palazzo Ducale. La pala d'altare rappresenta *Santa Chiara che mette in fuga i Saraceni mostrando loro l'Eucarestia* (cat. 344), e sotto di essa erano le due tele con *San Francesco d'Assisi* e *Sant'Antonio di Padova*, ai lati di una nicchia al cui interno si trovava una "statua di legno rappresentante un Ecce Homo con la così detta veste inconsutile di lana rossa", descritta da un inventario del 1786 (Bazzotti

1996, p. 50). L'inventario in questione, redatto alla soppressione del monastero, attribuisce le tre tele a "Possenti", ovvero il bolognese Giovan Pietro Possenti, autore di un guercinesco *Miracolo di sant'Eligio* nel duomo cittadino.
A questo pittore le nostre due tele (come anche la pala d'altare) sono già assegnate nell'anonima *Nota* del 1748 (p. 174) e quindi da Cadioli (1763, p. 71). Già Luigi Crespi (1773, pp. 57-58) restituisce le tre opere al loro vero autore, Carlo Bononi, grazie alla testimonianza di suor Maria Eletta Freguglia, badessa di Sant'Orsola, che con una lettera del 1769 informa lo stesso Crespi, sulla base di perduti documenti, della corretta paternità delle tre tele. La precisazione non è subito recepita localmente, nonostante anche Giovanni Bottani nel 1786, indicando i due dipinti come meritevoli della musealizzazione nel Regio Ginnasio, li dica di Bononi (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 214 nn. 26-27). Essi giungono quindi in Accademia Virgiliana entro il 1810, quando l'inventario di Felice Campi li dice "suposti del Bononi" (App. 8, nn. 15-16); qui rimangono per tutto l'Ottocento, pur diventando di proprietà comunale nel 1862. Entro il 1923 sono infine depositati in palazzo Ducale.
Come opere di Bononi le due tele sono ricordate, alla metà del XIX secolo, da Carlo d'Arco. Bertolotti (1885, pp. 55-56) pubblica i documenti relativi alla commissione dei due dipinti, realizzati nel 1616, ma non collega espressamente le carte d'archivio alle tele. Queste giungono in Sant'Orsola nel settembre 1616 (Luzio 1913, p. 128) e vengono probabilmente commissionate successivamente alla consegna della pala di Santa Chiara (cat. 344). Il collegamento con le carte del 1616 è accolto dalla Perina (1965b, p. 477) e dalla Askew (1977, p. 128 nota 29); le sole fonti sono citate da Landolfi (in *Scuola dei Carracci* 1994, p. 220 nota 6).
Una curiosa parentesi "bibliografica" va aperta per il *San Francesco*. La Endres-Soltman (1914, p. 47) lo dice infatti opera di Domenico Fetti. Non vi sono dubbi che si riferisca a questa tela, sia per la coincidenza delle misure, sia perché ne rammenta (p. 56) la copia conservata in San Martino a Mantova. Le fanno eco Oldenbourg (1921, p. 13) e Lehmann (1967, pp. 232-233 n. 68), mentre Safarik (1990, p. 319 n. P67) segnala il "San Francesco" tra le opere disperse di Fetti.
Berzaghi (1983, p. 136) nota che Bononi replica il *San Francesco* anche nella paletta dell'oratorio della Santissima Trinità in Reggio Emilia; identico modello è anche adoperato dal ferrarese per il san Carlo inginocchiato nella pala già in Santa Chiara a Fabriano e oggi a Brera (Reg. Cron. 431), cui è preparatorio un foglio del Département des Arts graphiques del Louvre (inv. 6731r), con analoga figura. Bononi ha adoperato lo stesso modello del *Sant'Antonio di Padova* per un san Bernardino nel disegno preparatorio (Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. PD.7-1958, ma cfr. Schleier 1993, p. 409) per il *Cristo adorato da angeli, san Sebastiano e san Bernardino* del Louvre (inv. 121).
La copia del *San Francesco* nella chiesa di San Martino a Mantova è segnalata dalla Askew (1977, p. 128 nota 29) come opera di Lucrina Fetti, sulla scorta di Susani (1818, p. 53): il modello è ripreso con una libertà pittorica da pieno Seicento e l'attribuzione alla Fetti non è confermata da quanto il dipinto stesso ci mostra.

Lucrina Fetti (?)
Roma 1589 ca. – doc. Mantova 1633

348. *Ritratto di Margherita Gonzaga defunta* TAV. CXXII
1618
olio su tela – cm 110,2x199,4
inv. statale 767
Iscrizioni: sul telaio "N.° 26 Legnago".
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: Accademia Virgiliana (?).

Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 246 n. 32; Tamassia 1996, p. 84; L'Occaso 2002b, p. 27; L'Occaso 2006b, p. 116; S. Meloni Trkulja, in *Semenzato* 2007, p. 44; Bourne 2009, pp. 160 e 175 nota 33.
Restauri documentati: 1988, Coffani Restauri.

Il dipinto sembra menzionato per la prima volta in un inventario del 1786 della chiesa di Sant'Orsola, che rammenta, nella sagrestia della chiesa interna, un "quadro grande con cornice nera rappresentante la principessa fondatrice del monastero morta, con abito di religiosa" (L'Occaso 2002b, p. 27). Nonostante non sia elencato da Giovanni Bottani, forse perché non ritenuto meritevole di essere musealizzato, il dipinto è ricordato nel 1810 nel palazzo Accademico, nell'inventario di Felice Campi: "Un quadro in tela rappresentante Santa Monaca opera di cattivissimo pittore, alto braccia 2 pollici 6 e largo braccia 4 pollici 6, proveniente dalle monache di Santa Paola" (App. 8, n. 24). Quest'ultima è un'indicazione certamente errata. Nel 1827 la tela è ancora presso l'Accademia Virgiliana, descritta come "Uno [quadro] per traverso con S. Monica morta" (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 246 n. 32) e successivamente, al passaggio dei beni dell'Accademia Virgiliana al Comune di Mantova del 1862, rimane forse di proprietà dell'Accademia, per quanto non compaia né nel rogito Siliprandi, né nell'elenco Lorenzi (Tamassia 1996, p. 84). Depositato in palazzo Ducale entro il 1923, il dipinto vi è inventariato nel 1948, da Ozzola, come "Scuola Mantovana sec. XVII"; è quindi "riscoperto" solamente alla fine degli anni Ottanta nelle cosiddette Cameriste Alte, il piano superiore della Magna Domus, e ancora in anni recenti continua a essere menzionato come *Santa Monica morta*.

Ho in seguito segnalato il quadro – associandolo alla descrizione del 1786 – come ritratto funebre di Margherita Gonzaga, figlia del duca Guglielmo, vedova di Alfonso II d'Este e fondatrice dello stesso monastero di Sant'Orsola (L'Occaso 2002b, p. 27); ciò mi ha permesso di datare la tela al 1618, anno di morte della donna. Datazione e identificazione iconografica dell'opera sono accolte dalla Bourne (2009, pp. 160 e 175 nota 33), la quale nota inoltre come la defunta "ritratta" in questo dipinto tenga tra le mani un crocifisso e sia vestita dell'abito delle orsoline, proprio come Margherita nel testamento del 1615 prescrive che debba essere la propria sepoltura (Bourne 2009, p. 160).

Quanto all'iconografia, la nostra tela si deve confrontare con due diverse tipologie d'immagini: quella della regnante defunta e quella rappresentante sant'Angela Merici morta, nonostante il tema sia stato declinato in numerose altre varianti, analizzate da Pigler (1957). La santa di Desenzano è la fondatrice dell'ordine delle orsoline, introdotto a Mantova proprio da Margherita Gonzaga, che lo ha dotato dello straordinario complesso monastico di Sant'Orsola. Esempi della prima tipologia, quella della gentildonna defunta, sono il ritratto dell'arciduchessa Maria (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 9276; cfr. Heinz 1963, fig. 214 n. 197), quello di Philippine Welser (*ibidem*, inv. GG 5604), il possibile ritratto di Isabella Clara Eugenia d'Asburgo in abito da religiosa della Pinacoteca Ala Ponzone di Cremona (inv. 1810; A. Miscioscia, in *Pinacoteca Ala Ponzone* 2007, pp. 205-206 n. 207) e le immagini di Isabella di Savoia d'Este e di Alfonso III d'Este sui rispettivi catafalchi, nel Museo Civico di Modena (inv. 239-240; M. Canova, in *Musei Civici di Modena* 2006, pp. 227-228 nn. 220-221).

Il dipinto presenta una materia pittorica contraddittoria: il teschio e il crocifisso sono di qualità molto alta e stesi con una pennellata fluida di chiara matrice fettiana. Le mani e i piedi sono al contrario di una disarmante durezza pittorica. Forse è suor Lucrina, ovvero Giustina Fetti, sorella di Domenico e monacatasi nel convento di Sant'Orsola nel 1614, l'autrice del dipinto, magari con un aiuto del fratello per alcuni dettagli. Sino a che Domenico è a Mantova (1622) la sorella trae ispirazione dal suo stile, interpretato con meno fantasia e con una certa rigidezza.

Francesco Borgani
Mantova 1567 – 1624

349. *San Francesco prega la Madonna per la cessazione di un'epidemia* TAV. CXIII
1618 ca.
olio su tela – cm 322x197 ca.
inv. generale 4189
Cornice, cm 329,3x204,4x7
Provenienza: Mantova, Sant'Agnese (fino al 1781); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1781 a prima del 1786); Mantova, Sant'Orsola (1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 2722.
Bibliografia: *Nota* 1748, p. 166; Cadioli 1763, p. 38; Volta 1776, p. 159; Susani 1818, p. 41; Soresina 1829, p. 40; Susani 1830, p. 46; Valery 1831, p. 252; Susani 1836, p. 46; Coddè 1837, p. 28; d'Arco 1842, p. 7; d'Arco 1857-1859, I (1857), p. 80, II (1859), pp. 214 n. 67, 215 nota 4 e 245 n. 24; *Guida di Mantova* 1866, pp. 65-66; d'Arco 1874, p. 153; Intra 1883, p. 47; Matteucci 1902, p. 392; Intra 1903, p. 59; Intra 1916, p. 68; Restori 1919, p. 106; Quazza 1928, p. 145; Giannantoni 1929, p. 32; Pacchioni, Pacchioni 1930, p. 144; Ozzola 1946, p. 22 n. 103; Ozzola 1949, n. 248; Ozzola 1953, n. 248; Perina 1965b, p. 469; C. Perina, in *DBI* 1960-2010, XII (1970), p. 560; Paccagnini 1973, p. [38]; Berzaghi 1980, p. 107 nota 21; D.S. Chambers, in *Splendours* 1981, p. 247 n. 281; Berzaghi 1983, p. 134; Berzaghi 1985, pp. 56-57; A. Belluzzi, in *Giulio Romano* 1989, p. 387; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 647; Berzaghi 1992, p. 86; Carpeggiani 1994, p. 68; S. Petrocchi, in *Gonzaga* 1995, p. 131 n. II.12; Ch. Hornig, in *Allgemeines* 1992-2011, 13 (1996), p. 30; Tamassia 1996, p. 60; Berzaghi 1997, p. 44 nota 47; Berzaghi 1998, p. 214; Morselli 2000, p. 97; D. Sanguineti, in *Arte e arti* 2001, p. 35; L'Occaso 2002, p. 32; Rodella 2002, p. 31; D. Sanguineti, in *Dipinti* 2002, pp. 62-65 n. 8; Morselli 2006, p. 32; Benedusi 2009, p. 16.
Esposizioni: Londra 1981-1982, n. 281; Mantova 1995, n. II.12.
Restauri documentati: 1956, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1955/1956, pos. 3, Restauro ad opere d'arte).

Il dipinto proviene dalla chiesa di Sant'Agnese, dove è segnalato per la prima volta nell'anonima *Nota* del 1748 (p. 166) come un'opera "di Francesco Borgani, Mantovano"; così anche Cadioli nel 1763 (p. 38). Nel 1781 è già depositato nel Regio Ginnasio, dove è curiosamente descritto come "San Francesco, che si crede del Viani" (App. 3, n. 13); trasferito in Sant'Orsola, è inserito nel 1786 da Bottani nell'elenco di opere degne di essere portate nel Regio Ginnasio (App. 4, n. 67: "Del Borgani"); di lì giunge in Accademia Virgiliana, dove è segnalato già dal 1810 (App. 8, n. 50) e con continuità negli inventari successivi. Ceduto al Comune nel 1862, il dipinto rimane presso il palazzo Accademico fino al 1922, quando viene trasferito in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 60).
Se l'attribuzione non è mai stata messa in dubbio, al di là dell'evidente *lapsus* nel documento del 1781, varie ipotesi sono state invece fatte sia per l'interpretazione iconografica, sia per la datazione dell'opera: i due dati sono peraltro in stretta connessione. Il dipinto rappresenta difatti san Francesco d'Assisi rivolto verso la Vergine e nell'atto di indicare con la mano destra dei macabri resti umani sparsi in terra; assai più gradevole è la veduta urbana, che rappresenta con discreta precisione la città di Mantova e in particolare il fronte del palazzo Ducale, visto da Borgo San Giorgio; un certo accavallamento prospettico rende tuttavia poco affidabile lo scalare dei piani in lontananza.
Un'altra veduta di Mantova da San Giorgio viene dipinta dallo stesso Borgani, in maniera meno precisa, nella *Madonna del rosario* della parrocchiale di Borgoforte. Questo tipo di fondale paesistico ebbe ai primi del Seicento una certa fortuna, tanto che nell'inventario dei beni del pittore inglese Enrico Griffedi troviamo "Un paesino con dipinto il Borgo San Giorgio et una parte del castello di Mantova, piccolo, senza cornici, sopra l'asse" (ASMn, AN, not. G. Ceriani, b. 3348, 11 ottobre 1629, n. 192).
È probabile che il cat. 349 nasca come ex-voto per la cessazione di un'epidemia: non è però praticabile l'ipotesi, suggerita dalla critica ottocentesca (Susani 1818, p. 41), che vi sia un riferimento alla "manzoniana" peste del 1630, perché Borgani muore nel 1624. Pertanto d'Arco (1842, p. 7) ha suggerito che sia rappresentata la peste del 1576-1577, mentre in anni ben più vicini a noi Berzaghi (1983, p. 134) ha avanzato la proposta, oggi la più verosimile, che si alluda piuttosto all'epidemia di vaiolo del 1611-1612. L'altare su cui la pala era collocata è concesso nel 1618 a un Francesco Emanueli (Benedusi 2009, p. 16). Su considerazioni stilistiche è stata di recente avanzata una data intorno al 1605 (D. Sanguineti, in *Dipinti* 2002, pp. 62-65), ma sembra più probabile quella prossima al 1616 proposta da Berzaghi, anche in considerazione della presenza, sulla Domus Nova del complesso palatino, dell'orologio posto da Ferdinando Gonzaga nel 1616 ca. (Berzaghi 1990, p. 46).
Il documento del 1618 trovato dalla Benedusi potrebbe peraltro fornire un utile riferimento cronologico per la datazione del dipinto, che mostra un aggiornamento nel linguaggio dell'artista. Vi è nella pala un alleggerimento del baroccismo che caratterizza la fase iniziale dell'artista, assai evidente nell'*Apparizione di Cristo portacroce ai santi Fermo e Rustico* di Borgoforte e nella *Morte di san Paolo primo eremita* del palazzo Ducale (cat. 283). Secondo la Perina (1965b, p. 469), Borgani nella nostra tela "sviluppa in senso barocco gli archetipi costeschi", ma non escludo piuttosto che vi sia, nella luminosità dell'immagine e nella composizione equilibrata, la presa di coscienza dell'arte di Ludovico Carracci, le cui opere sono presenti in città dalla metà del secondo decennio del Seicento.

Sante Peranda
Venezia 1566 – 1638

350. *Ritratto di Alessandro I Pico, con cane* TAV. CVI
1618-1620 ca.
olio su tela – cm 223x132,3
inv. statale 205
Cornice, cm 238x147,3x5
Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 225; Ozzola 1953, n. 225; Cappi 1963, pp. 35-36 n. 38; Ivanoff, Zampetti 1979, p. 600 n. 478; Cappi 1984, pp. 97-98 e 138-140; G. Martinelli Braglia, in *Arte degli Estensi* 1986, p. 234; Martinelli Braglia 1987, pp. 68 e 104-105 n. 26; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 93 n. 41; Berzaghi 1992, p. 86; Cicinelli 1994, p. 68; Martinelli Braglia 1998, pp. 24-25; A. Mazza, in *Galleria Nazionale di Parma* 1999, p. 87; Martinelli Braglia 2000, p. 104; Rodella 2002, p. 17; Tusini 2006, p. 44.
Esposizioni: Mirandola 1963, n. 38.

Il dipinto proviene dalla galleria di ritratti formata da Alessandro I Pico nella reggia di Mirandola, a partire dal 1609. Nel 1716 giunge in palazzo Ducale ed è inventariato nel 1937 come "scuola di Santo Peranda"; è successivamente schedato da Ozzola (1949, n. 225; 1953, n. 225) come "Scuola di Palma il Giovane". Questa proposta non trova però consenso: Ivanoff e Zampetti (1979, p. 600 n. 478) ritengono piuttosto che il ritratto mostri una tipologia riconducibile ai "modi di Sante Peranda". Come opera di Peranda il dipinto è indicato da Cappi già nel 1963 (pp. 35-36 n. 38; anche Cappi 1984, p. 138) e l'attribuzione è a mio parere condivisibile. Cappi (1963, pp. 35-36 n. 38; 1984, p. 138) identifica inoltre il personaggio con Alessandro I Pico (1566-1637), signore di Mirandola, che ha posato per un'altra tela dello stesso ciclo (cat. 324), alla quale rimando per i dati biografici dell'astante. Cappi nota tuttavia che tra le due opere corrono alcuni anni, poiché in questa tela il duca di Mirandola appare più vecchio. A mio avviso la differenza difficilmente può superare i dieci anni. Se il cat. 324 ci mostra Alessandro I tra i quaranta e i quarantacinque anni, nel dipinto in esame il suo volto è un po' più gonfio e la stempiatura accentuata, i capelli sono ingrigiti, ma non mi pare in sostanza che egli abbia passato i cinquanta.
Cappi crede che l'opera sia databile verso il 1618-1619 o poco dopo, poiché Alessandro sarebbe rappresentato in età piuttosto avanzata; vale la pena ricordare che lo stesso duca, in una lettera del 1619, afferma che l'unico ritratto portato a termine da Peranda è proprio il suo (Venturi 1882, p. 150; cfr. G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 93 n. 41), anche se rimane difficile stabilire se si riferisca a questo esemplare o all'altro, certamente anteriore (cat. 324). Una datazione verso il 1620 è suggerita anche dalla Martinelli Braglia (2000, p. 104).
Dalla finestra s'intravede un porticato del palazzo Ducale di Mirandola, fatto costruire dallo stesso Alessandro (Cappi 1984, p. 138; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 93 n. 41). Si ritiene che da questo dipinto derivi il ritratto del duca eseguito dallo stesso Peranda e conservato nel Museo Civico di Mirandola.

Domenico Fetti
Roma 1591 ca. – Venezia 1623

351. *Antonio Maria Viani offre a Margherita Gonzaga il modello della chiesa di Sant'Orsola* TAV. CXVI
1618-1620
olio su tela – cm 244,8x276
inv. generale 12425; inv. statale 12684
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1798 almeno); Mantova, Alessandro Nievo (fino al 1843); Mantova e Udine (dal 1850), Antonio Nievo (dal 1843 al 1884); Colloredo, collezione Nievo (da dopo il 1884 fino almeno al 1963); Roma, collezione Nievo (da dopo il 1963 fino al 1978); Mantova, palazzo Ducale (dal 1978).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Cini 323667; Giovetti 2865, 8695, 12845; Zeri 80950 (PI 372 fasc. 4).
Bibliografia: *Nota* 1748, p. 199; Cadioli 1763, p. 72; Bartoli 1771-1799 [ed. 1985], p. 75; Bottoni 1839, p. 120; d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 14 nn. 51-54; Intra 1895, p. 174; Rizzi 1964, pp. 182-184; Marani 1965, p. 195 nota 72; Perina 1965b, p. 456; R. Pallucchini, in *Mostra della pittura veneta* 1968, p. XXVI; Pilo 1968, p. 259; A. Rizzi, in *Mostra della pittura veneta* 1968, p. 62 n. 30; Mullaly 1969, p. 47; Rizzi 1969, p. 45; A. Rizzi, in *Capolavori d'arte in Friuli* 1976, p. 62 n. 38; U. Bazzotti, in Bazzotti, Englen 1979, pp. 5-10; A. Englen, in Bazzotti, Englen 1979, pp. 10-12; Schizzerotto 1979, pp. 130-131; Bini 1981, p. 22; D.S. Chambers, in *Splendours* 1981, pp. 213-214 n. 227; Pallucchini 1981b, I, p. 135; C. Tellini Perina, in *San Maurizio* 1982, p. 83; Safarik 1985, p. 48; Tellini Perina 1985, p. 69; C. Tellini Perina, in *Campi* 1985, p. 265; Tellini Perina 1986, p. 21; U. Bazzotti, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 253-254; Tellini Perina 1989, p. 125; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 49 e 51; Safarik 1990, pp. 14 e 269-271 n. 122; Berzaghi 1992, p. 86; Camilot 1993, p. 42; U. Bazzotti, in *Domenico Fetti* 1996, p. 168 n. 41; Marinelli 1997, p. 136; G. Sortino, in *Segni dell'arte* 1997, p. 354; C. Tellini Perina, in *Segni dell'arte* 1997, pp. 95 e 467 n. 281; Mazza 1998b, pp. 265, 267 e 295; Sicoli 1998, p. 303; Brunelli 2000, p. 13; L'Occaso 2002, p. 41; L'Occaso 2002b, p. 26; S. Magister, in *Allgemeines* 1992-2011, 39 (2003), pp. 227-228; Sani 2005, p. 56; G. Bertelli, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti* 2007, p. 611; Furlotti, Rebecchini 2008, pp. 251-252; Bourne 2009, p. 174 nota 15; Hansen 2010, p. 56.
Esposizioni: Udine 1968, n. 30; Passariano 1976, n. 38; Mantova 1979; Londra 1981-1982, n. 227; Mantova 1996, n. 41; Cremona 1997-1998, n. 281.
Restauri documentati: 1979 (prima del) (U. Bazzotti, in Bazzotti, Englen 1979, p. 13 nota 13); 1995, Arké.

La tela faceva parte di un ciclo di quattro dipinti "del Fetti che rappresentano varie fatti della fu Madama di Ferrara", come afferma un inventario del 1728 del complesso di Sant'Orsola (L'Occaso 2002b, p. 26). Nella chiesa esterna, per la quale nascono, le quattro tele sono menzionate nel 1748 (*Nota* 1748, p. 199) e da Cadioli nel 1763 (p. 72). Nell'inventario di soppressione della chiesa (1786) sono così descritte: "Quattro lunette in tela dipinte a chiaro-scuro con cornice di legno, fondo bianco e filetti a velatura d'oro fino, rappresentanti le Opere della Misericordia; sono tutte opere del Fetti sudetto" (ASMn, AN, not. A. Pescatori, b. 7110, c. 45v). Sempre nel 1786 sono destinate al Regio Ginnasio (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 14 n. 51-54); ciò nonostante rimangono in chiesa, visto che Felice Campi il 22 agosto 1798 le vede tutte e quattro ancora lì (cfr. p. 11). Negli anni a seguire una di esse giunge in una collezione privata (Bartoli 1771-1799 [ed. 1985], p. 75; ma cfr. p. 11). Evidentemente è sempre la stessa tela, quella che Bottoni nota nel 1839 (p. 120) in casa di Alessandro Nievo (nonno di Ippolito). Alla morte di Alessandro (1843) viene steso un inventario in cui il dipinto è così descritto: "Quadro sopra tela in forma di lunetta dipinto chiaro scuro rappresentante S. Orsola ed altre figure a cui viene presentato dall'architetto il modelletto del Tempio, dell'altezza di metri 2 centimetri 64 per metri 2 centimetri 56, opera delle belle del Bazzani del valore di zecchini 12" (ASMn, Tribunale, fondo 123, 1843, D II 90, prot. 1815, Rubrica IX, n. 45).
Nel 1964 Rizzi (1964, pp. 182-184) ritrova il dipinto, ancora di proprietà Nievo, in Friuli, a Colloredo di Montalbano, e lo pubblica come opera di Domenico Fetti. Nel 1978 Ilaria Toesca riesce a trattare l'acquisto della tela da Antonio Nievo – per 68.000.000 lire (ASoMn, pos. II AG) – destinandola al palazzo Ducale.
Rizzi non comprende il soggetto dell'opera, precisato da Marani (1965, p. 195 nota 72) e dalla Perina (1965b, p. 456), che identificano nella scena il pittore e architetto Antonio Maria Viani nell'atto di porgere il modello della chiesa di Sant'Orsola a Margherita Gonzaga d'Este, il che sarà avvenuto attorno al 1608. In seguito Bazzotti (in Bazzotti, Englen 1979, p. 10) ha proposto di riconoscere, tra i personaggi rappresentati sul margine sinistro, frate Francesco Gonzaga (col braccio alzato) e Tiberio Guarini, rispettivamente vescovo di Mantova e protonotario apostolico. Questa ipotesi è giudicata poco convincente da Safarik (1990, p. 271); neanche io riscontro facilmente le fattezze del vescovo. La tela è stata sempre e concordemente attribuita a Fetti, con le sole eccezioni dell'inventario Nievo del 1843 e di un appunto manoscritto di Marani, il quale sembra piuttosto averla creduta di Viani (BCMn, Carte Marani, b. XXXI, fasc. 15).
Maggiori incertezze ha sollevato la datazione del dipinto, presentato da Rizzi (1964) genericamente come opera del periodo mantovano e quindi del 1614-1622. La Perina ha in principio (1965b, p. 456) proposto una datazione verso il 1614, mentre la Englen (in Bazzotti, Englen 1979, p. 12) lo ha posto tra il 1613, anno di costruzione della chiesa, e il 1618, quando Margherita muore; il ciclo di quattro tele celebrerebbe quindi la committente da viva. In seguito la Tellini Perina (in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 49 e 51) suggerisce una datazione più tarda, verso il 1619-1621, accettata da ampia parte della critica, con l'eccezione della Camilot (1993, p. 42), la quale ritiene la nostra tela anteriore alla *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (cat. 365) e databile quindi verso il 1616, come pensa anche Filippo Trevisani (com. or.). Safarik (1990, p. 271) concorda invece con una datazione tarda, verso il 1619-1621, accolta tra gli altri anche da Mazza (1998b, p. 295), dalla Furlotti e da Rebecchini (2008, pp. 251-252), secondo

i quali la celebrazione di Margherita è necessariamente postuma. La nobildonna occupa un posto che è solitamente riservato alla divinità, poiché riceve il modello della chiesa (U. Bazzotti, in Bazzotti, Englen 1979, pp. 9-10); difficile quindi pensare che essa stessa si sia fatta porre sull'alto gradino e parrebbe più probabile che il ciclo sia stato principiato dopo la sua morte. Bazzotti richiama inoltre l'attenzione sul fatto che le quattro tele non vengono descritte, nel 1619, da Guarini, il che potrebbe portare a una cronologia al 1619-1620 (U. Bazzotti, in *Domenico Fetti* 1996, p. 168).
Occorre anzi rammentare la consuetudine di realizzare apparati decorativi a chiaroscuro in occasione di esequie; Bettinelli (1774, pp. 138-139) ricorda l'esistenza in varie chiese mantovane di "alcuni gran quadri a chiaroscuro, e alcuni d'essi d'eccellente mano. Questi furono fatti in occasioni di funerali principeschi il più spesso, tanto eran talora magnifici, e rimasero poi a quelle chiese, ove eran state celebrate l'essequie". Non è fuori luogo il rimando al ciclo di tele a monocromo, di artisti toscani, che nel 1610 furono esposte in San Lorenzo, a Firenze, e che celebravano il defunto Enrico IV di Francia (*Paris vaut bien une messe* 2010).
Non escludo che Caterina de' Medici, duchessa di Mantova dal 1617 al 1626, si sia interessata al ciclo di tele a chiaroscuro. Ciò spiegherebbe anche certe affinità iconografiche e compositive con alcune pitture del ciclo di Casa Buonarroti, dedicato alla vita di Michelangelo; penso in particolare alla coeva tela di Anastasio Fontebuoni, rappresentante Michelangelo che a Bologna si presenta a Giulio II. Se, come credo, il ciclo mantovano è nato come apparato funebre, esso sarà databile subito dopo la morte di Margherita Gonzaga, avvenuta nel 1618.
Safarik (1990, pp. 269-271 n. 122) nota che l'assetto compositivo dell'opera è citato da Justus Suttermans nel *Giuramento del Senato fiorentino a Ferdinando II de' Medici* del 1621-1623 (su cui: Chiarini 1984, pp. 77-84; *Giuramento* 2002), ora agli Uffizi. Il 1621, anno del passaggio mantovano del pittore fiammingo, diventa quindi un necessario termine *ante quem* per l'esecuzione della tela. Il fatto poi che Carlo Bononi nel 1620 abbia collocato sul soffitto della chiesa ferrarese di Santa Maria in Vado un ottagono che mostra forti affinità con l'opera di Fetti, sarebbe un'ulteriore conferma della bontà di una datazione entro il 1620 (U. Bazzotti, in *Domenico Fetti* 1996, p. 168).
Originale è la rappresentazione della scena con un leggero sottoinsù e con la riduzione della tavolozza a un chiaroscuro azzurrino che esalta l'eccezionale fluidità di pennellata di Fetti; Marinelli (in *Segni dell'arte* 1997, p. 136) vi nota un accostamento ai modi di Viani.

Antonio Maria Viani
Cremona 1555/1557 – Mantova 1630

352. *La Vergine presenta santa Margherita alla Santissima Trinità* TAV. CXV
1619
olio su tela – cm 450,2x374
inv. generale 706
Iscrizioni: "ANTONIVS MARIA VIANINVS P[INXIT] MDCXVIIII", sullo spartito che tiene l'angelo sulla destra di quello che suona il liuto. In una foto dell'epoca di Ozzola (ASoMn) si legge, più o meno: "ANTONIVS MARIA VIANINVS PI[...] MDCXVIIII" e "Sco[...] 17[.]0".
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 2671.
Bibliografia: Bresciani 1665 [ed. 1976], p. 44; *Nota* 1748, p. 174; Cadioli 1763, p. 71; Zaist 1774, II, p. 65; Chiusole 1782, p. 41; Lanzi 1795-1796, p. 248; Lanzi 1809 [1968-1974], II (1970), p. 198; Susani 1818, pp. 40-41; Grasselli 1827, p. 256; Soresina 1829, p. 40; Susani 1830, p. 46; Valery 1831, p. 252; Susani 1836, p. 46; Bottoni 1839, p. 157; d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 148, 214 n. 72 e 246 n. 45; *Guida di Mantova* 1866, p. 65; Intra 1880 [ed. 2003], p. 194; Intra 1883, p. 47; Intra 1895, p. 174; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Intra 1903, p. 59; Lazzari 1913, p. 309; Intra 1916, p. 68; Restori 1919, pp. 106 e 195; K. Feuchtmayr, in *Allgemeines* 1907-1950, XXXIV (1940), p. 322; Ozzola 1946, p. 19 n. 87; Ozzola 1949, n. 180; Ozzola 1953, n. 180; Perina 1965b, pp. 424-425; Perina 1966b, p. 654; Askew 1968, p. 4 nota 13; Delaini Raspadori 1972, pp. 54-55; Paccagnini 1973, p. [38]; Puerari 1976, p. 200; Askew 1977, pp. 127 e 129; Bini 1981, pp. 21-22; Pallucchini 1981b, I, p. 135; C. Tellini Perina, in *Campi* 1985, p. 265; C. Tellini Perina, in

Pittura in Italia 1988, II, p. 863; L. Bandera Gregori, in Biffi 1773-1788 ca. [ed. 1989], p. 225 nota 1; Tellini Perina 1989, p. 12; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 250, 254-255 e 258; di Macco 1990, p. 188; Safarik 1990, pp. 137, 232 e 271; Berzaghi 1992, p. 86; Bazzotti 1996, pp. 47 e 49; Marinelli 1997, pp. 135-136; G. Sortino, in *Segni dell'arte* 1997, p. 355; C. Tellini Perina, in *Segni dell'arte* 1997, p. 103; Marinelli 1998, p. 247; Mazza 1998b, pp. 266 e 295; Tellini Perina 1998b, p. 200; Ward Neilson 1999, p. 191; Paolucci 2000, p. 525; J. Bober, in *Capolavori* 2001, p. 158; L'Occaso 2002, p. 41; L'Occaso 2002b, p. 26; S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 77; Rodella 2002, pp. 30-31; E. Ferri, in *Donna nella pittura* 2003, p. 201; L'Occaso 2004d, p. 55; L'Occaso 2006b, pp. 116-117; E. Ferri, in *Italian Women Artists* 2007, pp. 184 e 186; Bourne 2009, pp. 158 e 167; Bertelli 2010b, p. 34; L'Occaso 2010, p. 85.

Restauri documentati: 1936, ignoto (cfr. inventario del 1937); 1956, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1955/1956, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1961, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere); 1989, Coffani Restauri.

La pala è posta nel 1619 sull'altare sinistro, dedicato a Santa Margherita, della chiesa di Sant'Orsola, costruita e decorata per volontà di Margherita Gonzaga d'Este. Bresciani (1665 [ed. 1976], p. 44) pare essere il primo a descrivere il dipinto e Arisi, a cavallo tra Sei e Settecento, ne riferisce con altrettanta precisione nella biografia del cremonese Antonio Maria Viani: "di sua mano dipinse in una tavola da altare la Beata Vergine che presenta alla Santissima Trinità la detta santa [Margherita] in abito nobilissimo con gran numero di angioli, che suonano varii musicali strumenti, e con altri angioletti, che formano una vaghissima gloria" (BSCr, ms. AA.2.16, p. 131).

In Sant'Orsola la grande tela centinata è descritta dall'anonima *Nota* del 1748 (p. 174), anche se in maniera scorretta: "Entrando a sinistra. Il quadro all'altare della SS. Trinità è opera dell'Andreasini", cioè Ippolito Andreasi. Per Cadioli (1763, p. 71) "la Gloria del Paradiso colla Madonna, ed altri Santi" è di Viani; la pala è quindi descritta *in situ* anche da Zaist (1774, II, p. 65) ed è portata nel 1786 nel Regio Ginnasio. Nel 1810 è già in Accademia Virgiliana, dove Felice Campi la indica (App. 8, n. 37) come "rappresentante la Triade con due sante in ginochio e con gloria d'angioli che cantano e suonano, opera del Viani cremonese". Nel 1862 viene ceduta al Comune di Mantova, che entro il 1923 la deposita in palazzo Ducale.

Firmata e datata 1619, l'enorme pala viene completata quando Margherita Gonzaga (1564-1618) è già morta. Non vi sono elementi concreti per affermare che l'opera sia stata commissionata nel 1617 da Margherita (cfr. Tellini Perina 1998b, p. 200), anche se nasce con ogni probabilità per volontà di "madama di Ferrara", che a Viani aveva richiesto la costruzione stessa del convento e della chiesa. Al di sotto dell'opera erano, fino al 1786, due tele di Lucrina Fetti rappresentanti *Santa Maria Maddalena* e *Santa Barbara*: la prima forse nota attraverso una copia in San Martino a Mantova e la seconda già conservata in collezione Strinati a Roma (Askew 1977, pp. 127-128; E. Ferri, in *Italian Women Artists* 2007, p. 186 n. 40), ma ora in collezione privata a Mantova.

Nel corso dell'Ottocento e del Novecento il soggetto del dipinto viene interpretato come le *Sante Margherita e Orsola assunte in gloria con la Trinità*, a causa di un'erronea identificazione della figura incoronata sulla sinistra, ritenuta Orsola piuttosto che la Vergine. Solo di recente ho chiarito che si tratta proprio della Madonna, avente un cerchio di dodici stelle sulla testa, incoronata, con la consueta veste rossa e il manto blu trapunto di perle (S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 77). Maria – qui nelle vesti di Donna dell'Apocalisse – presenta alla Trinità santa Margherita, che è invece ben riconoscibile per l'"attributo" del drago. È forse anche per questa confusione iconografica che alcuni studiosi (Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Restori 1919, p. 195) hanno ritenuto disperso il "Paradiso" di Viani citato dalle fonti (tra cui anche: Lanzi 1809 [1968-1974], II (1970), p. 198), che è invece, ovviamente, il dipinto in esame.

La pala, vertice della produzione tarda di Viani per l'eccezionale qualità pittorica, è giudicata in maniere contrastanti: Pallucchini (1981b, I, p. 135) vi scorge una pennellata di ascendenza fettiana, la Tellini Perina (in *Pittura a Mantova* 1989, p. 258) sottolinea la sopravvivenza di schemi compositivi monacensi, Bober (in *Capolavori* 2001, p. 158) la considera una sorta di risposta al *Tempio della Trinità* del 1605 di Rubens (cat. 295-298). Il "raffreddamento" della tavolozza rispetto alla dominante "terrosa" degli inizi, le brillanti screziature argentate delle vesti, la luce ambrata che si diffonde dall'alto e si attenua solo nella parte inferiore, imperlando le forme come rugiada, dimostrano che l'artista ha modificato il proprio lessico artistico osservando la coeva pittura emiliana e forse anche certe sperimentazioni luministiche di ambito veronese. Il fondale della teofania è costruito con cerchi di nuvole e striature di luce balenante da tergo che creano un imbuto spaziale, ricordo delle composizioni monacensi, e danno una particolare preziosità cromatica alla pala, quasi monumentale pittura su alabastro (Marinelli 1997, p. 135).

Quanto alla data dell'opera, attestata dalla firma stessa

al 1619, è forse stata per lungo tempo difficilmente leggibile. Non si spiegherebbero altrimenti le molte esitazioni o datazioni inesatte: verso il 1608 per Feuchtmayr (in *Allgemeines* 1907-1950, XXXIV (1940), p. 322); 1613 per Ozzola (1949, n. 180; 1953, n. 180), che pure nel 1946 l'aveva letta correttamente (Ozzola 1946, p. 19 n. 87); 1614 per la Askew (1968, p. 4 nota 13; 1977, p. 127).

Domenico Fetti
Roma 1591 ca. – Venezia 1623

353. *San Giacomo Minore* TAVV. CXVII-CXIX
1620 ca.
olio su tela – cm 127x104,5
inv. generale 6834
Cornice, cm 132,8x110,1x5

Archivio fotografico storico: Cini 400439; Giovetti 6169, 9883.
Esposizioni: Firenze 1922, n. 398 (?); Genova 2004, n. 61.

354. *San Simone*
1620 ca.
olio su tela – cm 127,2x104,8
inv. generale 6835
Cornice, cm 133x110,2x5

Archivio fotografico storico: Giovetti 6171.

355. *San Matteo*
1620 ca.
olio su tela – cm 127,3x104,2
inv. generale 6836
Cornice, cm 132,5x110,5x5

Archivio fotografico storico: Giovetti 6173.

356. *Il Redentore*
1620 ca.
olio su tela – cm 127,3x104
inv. generale 6837
Cornice, cm 133,7x110,2x5

Archivio fotografico storico: Cini 400424; Giovetti 4674, 6167.
Esposizioni: Mantova 1996, n. 33.

357. *San Giovanni Evangelista*
1620 ca.
olio su tela – cm 127,5x103,9
inv. generale 6838
Cornice, cm 133x110,3x5
Archivio fotografico storico: Giovetti 6177.
Esposizioni: Firenze 1922, n. 400 (?); Mantova 1996, n. 35.

358. *San Giacomo Maggiore*
1620 ca.
olio su tela – cm 126,7x103,7
inv. generale 6839
Cornice, cm 131,6x108,8x5

Archivio fotografico storico: Giovetti 6176.
Esposizioni: Mantova 1996, n. 36; Genova 2004, n. 61.

359. *San Taddeo*
1620 ca.
olio su tela – cm 127,7x105,2
inv. generale 6840
Cornice, cm 133x111,1x5

Archivio fotografico storico: Giovetti 124; Zeri 80939 (PI 372 fasc. 4).

360. *San Pietro*
1620 ca.
olio su tela – cm 123,7x103,1
inv. generale 6841
Cornice, cm 130,1x109,3x5

Archivio fotografico storico: Giovetti 6174.

361. *San Tommaso*
1620 ca.
olio su tela – cm 127,7x105,6
inv. generale 6843
Cornice, cm 132,7x110,2x5

Archivio fotografico storico: Cini 323627; Giovetti 6170, 12834; Zeri 80938 (PI 372 fasc. 4).
Esposizioni: Mantova 1996, n. 37.

362. *San Paolo*
1620 ca.
olio su tela – cm 127x104,7
inv. generale 6844
Cornice, cm 132,8x110,2x5

Archivio fotografico storico: Alinari 45386 (del 1922); Cini 400454; Giovetti 6179, 12833; Zeri 80951 (PI 372 fasc. 4).
Esposizioni: Firenze 1922, n. 399; Verona 1974, n. XIII; Mantova 1996, n. 34.

363. *San Filippo*
1620 ca.
olio su tela – cm 127,5x104,5
inv. generale 6849
Cornice, cm 132,7x110x5

Archivio fotografico storico: Giovetti 6168.

364. *Sant'Andrea*
1620 ca.
olio su tela – cm 127x104,5
inv. generale 6851
Cornice, cm 132,9x110,2x5

Restauri documentati: 1921-1923, Maria Boccalari (ASoMn, pos. 2, fasc. 93) (nove tele); 1945, Arturo Raffaldini (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, pos. 3, Restauro ad opere d'arte) (due tele); 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra) (una tela); 1953, Guido Gregorietti (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere

d'arte danneggiate durante la guerra) (due tele); 1953, Giuseppe Arrigoni (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere d'arte danneggiate durante la guerra) (sette tele); 1996, Augusto Morari (i cat. 357, 358, 361, 362); 2003, Augusto Morari (i cat. 353-356, 359, 360, 363, 364).

Provenienza: Viadana, Santi Maria e Cristoforo (fino a prima del 1788) (?); Viadana, Giuseppe Bongiovanni (1788); Mantova, palazzo Accademico (dal 1788 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

Bibliografia: Susani 1818, p. 39; Soresina 1829, p. 40; Susani 1830, p. 45; Valery 1831, p. 252; Susani 1836, p. 45; d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 245 n. 21; Intra 1883, p. 47; Parazzi 1893-1899, III (1895), p. 226; Matteucci 1902, p. 375; Endres-Soltmann 1914, pp. 27, 31 e 46; M. Endres-Soltmann, in *Allgemeines* 1907-1950, XI (1915), p. 508; Oldenbourg 1921, p. 13; Marangoni 1922, pp. 217-218; Pacchioni 1922, p. 176; Tarchiani 1922, p. 87 nn. 398-400; Marangoni 1923, p. 788; Jahn Rusconi 1924, fig. a p. 650; Nugent 1925-1930, I (1925), pp. 66-67; Benesch 1926, p. 255 nota 7; Pevsner 1928, p. 155; Giannantoni 1929, p. 56; Nugent 1925-1930, II (1930), pp. 410-412; Pacchioni, Pacchioni 1930, p. 148; Cottafavi 1936, p. 11; Wilde 1936, p. 215; Longhi 1938, p. 122; Ozzola 1946, p. 17 n. 76; Ozzola 1948; Ozzola 1949, nn. 75-78 e 159-166; Ozzola 1949b, p. 81; Ozzola 1953, nn. 75-78 e 159-166; Białostocki 1956, p. 47; Paccagnini 1956, pp. 580-582; Askew 1961, p. 251; Rizzi 1964, p. 183; Perina 1965b, p. 457; Perina 1966, p. 80; Neumann 1966-1967, p. 67; Donzelli, Pilo 1967, p. 172; Lehmann 1967, pp. 50, 61-66 e 181 n. 19; Neumann 1967, p. 137; Paccagnini 1973, p. [31]; Bazzotti, Englen 1979, p. 15; Bazzotti 1980, p. 84 nota 75; Grate 1981, p. 47; Pallucchini 1981b, I, p. 136; Martinoni 1983, p. 286; Safarik 1985, pp. 47 e 51; Tellini Perina 1989, p. 126; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 49 e 253; Safarik 1990, pp. 12 e 189-202 nn. 73-84; Berzaghi 1992, p. 86; P. Goi, in *Antonio Carneo* 1995, p. 100; Tamassia 1996, pp. 59 e 80; Tanzi 1996, p. 55; C. Tellini Perina, in *Domenico Fetti* 1996, pp. 152-157 nn. 33-37; Ventura 1996, p. 143; Aikema 1997, p. 144; G. Milantoni, in *DBI* 1960-2010, XLVII (1997), p. 308; Mazza 1998b, p. 265; L'Occaso 2002, pp. 47-48; S. Magister, in *Allgemeines* 1992-2011, 39 (2003), p. 227; G. Rodella, in *Età di Rubens* 2004, p. 290 n. 61; Furlotti, Rebecchini 2008, p. 244; Bertelli 2010b, p. 44 nota 85; Avery-Quash 2011, I, p. 384.

La "sporca dozzina" proviene da una chiesa viadanese; nel 1788 infatti il pittore Giuseppe Bongiovanni, nativo di Viadana, asserisce d'avere "aqquistati in mia Patria" i dipinti, che dona all'Accademia Virgiliana (Bazzotti 1980, p. 84 nota 75), ottenendo in cambio la proroga di un anno della sua partenza come pensionante per Roma, causata da necessità familiari (ASMi, Studi, parte antica, b. 200, fasc. 4). La presenza di una copia del *San Giovanni Evangelista* a Viadana, già nella chiesa di Santa Maria Assunta e ora nel Museo Civico "Parazzi", dipinta da Stefano Gognetti nel 1684 (Parazzi 1893-1899, II (1893), p. 136; Matteucci 1902, p. 375; Safarik 1990, pp. 189 e 202 n. 77a), è ulteriore conferma della provenienza viadanese della nostra serie. Bongiovanni tuttavia non precisa dova ha raccolto le tele. Una ricerca tra gli inventari settecenteschi delle chiese del luogo ha dato come unico possibile riscontro la menzione di "Dodici quadri in chiesa dipinti in tela rappresentanti i dodici Apostoli", tra i "sacri arredi lasciati dal fu molto reverendo signor don Paolo Gattafoni ultimo arciprete della chiesa parrocchiale del Castello", in un inventario del 9 agosto 1786 conservato nell'archivio parrocchiale dei Santi Maria e Cristoforo di Viadana (b. A.IV/7); Gattafoni è arciprete della chiesa dal 1764 al 1786 (Parazzi 1893-1899, III (1895), p. 9).
Le tele rimangono di proprietà dell'Accademia anche dopo la cessione di parte del suo patrimonio artistico al Comune (1862) e vengono quindi, nel 1915, depositate presso il palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 59). I dodici dipinti costituiscono un vero e proprio *Apostolado* – il collegio apostolico che esprime la quintessenza dei dogmi cattolici, in particolare in ambito controriformistico – secondo una tradizione iconografica che in Spagna esisteva sin dal Quattrocento ma che in Italia trova fortuna e diffusione solo ai primi del Seicento, in particolare a Roma, forse attraverso la committenza iberica lì presente: l'*Apostolado* già di Pietro Cussida, oggi in parte presso la Fondazione Longhi di Firenze e riferito al Maestro del Giudizio di Salomone o a Jusepe de Ribera (Spinosa 2003, pp. 30 e segg. e 356-357 nn. C3-9; G. Papi, in *Caravaggio* 2005, pp. 260-264), può esemplare un modello noto a Fetti e da questi imitato nella serie mantovana. È improbabile che Fetti abbia conosciuto lo straordinario *Apostolado* dipinto da Rubens per il duca di Lerma.
Fetti esclude, rispetto alle rappresentazioni consuete, i santi Bartolomeo e Mattia, inserendo al loro posto il Redentore e san Paolo (Safarik 1990, p. 189). La serie non ha praticamente precedenti nel Mantovano: l'unico *Apostolado* di primo Seicento che io conosca si trova nel corridoio della sagrestia del duomo cittadino, presenta Cristo e gli Apostoli a mezza figura e deriva dalle incisioni di Crispijn de Passe de Oude (*Hollstein's Dutch and Flemish* 1949-2010, XV (1964?), p. 161 nn. 240-253); questa serie si amplia però a includere alcuni Padri della Chiesa. Il *San Giacomo Minore* di Fetti riprende tra l'altro la posa del *San Simone* dell'incisione. È possibile inoltre che lo stesso Fetti abbia dipinto un secondo *Apostolado* del quale rimanevano, nel 1648, cinque elementi nella collezione di Gian Vincenzo Imperiali a Genova (Martinoni 1983, pp. 286-288; Safarik 1990, p. 217 n. 94).

Nell'Accademia Virgiliana i nostri dipinti sono ricordati nell'inventario del 1810 da Felice Campi (App. 8, nn. 64-75): "Dodici quadri in tela rappresentanti li undici Apostoli con Gesù Cristo, tutti a mezza figura, opera di Domenico Feti, tutti patiti, alti braccia 2 pollici 9 e larghi braccia 2 pollici 3, sono stati regalati dal suddetto Bongiovani"; in maniera non dissimile sono segnalati, sempre con la corretta attribuzione, negli inventari successivi. Susani (1818, p. 39) sembra essere il primo a menzionarli a stampa come opere di Fetti; nel 1857 Eastlake (ms. Eastlake 1857, c. 6v; Avery-Quash 2011, I, p. 384) li vede in Accademia e li giudica "very bad, unfinished, but useful as exhibiting his chopped singular mode of painting", e così nel 1883 anche Intra (p. 47) li dice "non totalmente compiuti", forse mal interpretando l'estrema rapidità di tocco che li caratterizza. L'attribuzione a Fetti è messa in dubbio da Marangoni (1922, pp. 217-218), che li giudica eccessivamente goffi nelle forme e cromaticamente distanti dai modi di Fetti, rifiutando quindi la corrente attribuzione. Le sue osservazioni sono raccolte, contro una cospicua serie di interventi tutti favorevoli all'attribuzione a Fetti, da Benesch che nel 1926 (p. 255 nota 7) assegna le dodici tele a Francesco Maffei, e due anni più tardi da Pevsner (1928, p. 155), il quale ritiene che solo due delle tele, senza peraltro specificare quali, siano autografe di Fetti. Si esprimono a favore della totale paternità fettiana del ciclo: Oldenbourg (1921, p. 13), Tarchiani (1922, p. 87), Pacchioni (1922, p. 176), Jahn Rusconi (1924, fig. a p. 650), Nugent (1925-1930, I, pp. 66-67, II, pp. 410-412, che tuttavia ne segnala la discontinuità qualitativa), Giannantoni (1929, p. 56) e Wilde (1936, p. 215), che si oppone all'attribuzione a Maffei e ribadisce il nome di Fetti, rilevando analogie compositive con la serie di *Antenati gonzaghe*schi dello stesso pittore (Veltrusy, Castello, inv. 7160/3551/1126; Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 2423). Paccagnini (1956, pp. 580-582) afferma invece che le tele, autografe di Fetti, sono mutile: dovevano essere a figura intera e sono state – non si sa quando – tagliate. In seguito Lehmann (1967, pp. 50 e 181 n. 19) include tra le opere autografe del pittore solo cinque pezzi, ovvero gli invv. 6837, 6839, 6840, 6842 e 6843; egli cerca in qualche modo di legare il ciclo mantovano alle tele di Imperiali, supponendo che gli altri sette pezzi siano opere della seconda metà del Seicento. Questa ipotesi viene espressamente confutata da Safarik (1990, p. 189), il quale giustifica la disomogeneità esecutiva, a suo giudizio tipica dei cicli fettiani, con la collocazione periferica delle tele, per le quali suggerisce una datazione al 1616-1618.

Aikema (1997, p. 144) afferma invece che all'interno del ciclo è forte, anzi "obvious", l'intervento della bottega; Milantoni (in *DBI* 1960-2010, XLVII (1997), p. 308) conferma la datazione 1616-1618, mentre Lehmann (1967, pp. 62-63) e più di recente Rodella (in *Età di Rubens* 2004, p. 290 n. 61) sottolineano il riferimento aulico ai *Cesari* di Tiziano; Rodella segnala che nel *San Pietro* il restauro ha evidenziato la presenza di due figure abbozzate a monocromo, forse allusive a un episodio della Passione (ma vi si potrebbe anche scorgere il Sacrificio di Isacco o una decollazione).

A mio parere l'intera serie, pur caratterizzata da qualche discontinuità qualitativa e compositiva, anche nell'impaginazione delle tele e nelle proporzioni degli apostoli, è un capolavoro quasi interamente autografo di Fetti non anteriore al 1618. L'altissima tenuta formale si può misurare nel vigore e nella plastica torsione del *San Paolo*, nella disgregazione atmosferica dei caseggiati che fanno da fondale al *San Giovanni Evangelista*, negli straordinari passaggi tonali sulla veste del *San Giacomo Minore*, vestito d'una cascata di colore, nel rude vigore del *San Pietro* e nella spirituale austerità del *San Taddeo*. Il concorso della bottega (Andrea Motta?) lo si può forse riscontrare nel *San Matteo*.

Domenico Fetti
Roma 1591 ca. – Venezia 1623

365. *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* TAVV. CXX-CXXI
1620 ca.
olio su tela – cm 356x853 ca.
inv. generale 6842
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 al 1793); Mantova, palazzo Accademico (da dopo il 1793 al 1799?); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1799? al 1892); Mantova, palazzo Accademico (dal 1892 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Alinari 45385, a-b (3 foto del 1922); Cini 400197; Giovetti 118, 856, 12835-7; ISAL 56142; Longhi 1120204-9, 1120241 e 1140093-100; Zeri 80957 (PI 372 fasc. 4).
Bibliografia: Cadioli 1763, pp. 74-76; Lanzi 1793 [ed. 2000], p. 164; Lanzi 1795-1796, p. 249; Volta 1804, p. 147; Lanzi 1809 [1968-1974], II (1970), p. 198; Antoldi 1816, p. 27; Susani 1818, pp. 47-48; Ticozzi 1818, I, p. 196; Antoldi 1821, p. 44; Soresina 1829, p. 43; Susani 1830, p. 52; Susani 1836, p. 52; Rosini 1839-1847, VI (1846), p. 239; d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 61 e 215 nota 3; *Guida di Mantova* 1866, p. 67; d'Arco 1874, p. 161; Intra 1880 [ed. 2003], p. 194; Intra 1881, p. 105; Intra 1883, p. 51; Intra 1895, p. 176; Matteucci 1902, pp. 54, 373 nota 1 e 375-376; Intra 1903, p. 59; Lazzari 1913, p. 309; Endres-Soltmann 1914, pp. 27, 30 e 46; M. Endres-Soltmann, in *Allgemeines* 1907-1950, XI (1915), p. 508; Intra 1916, p. 68; Restori 1919, p. 106; Oldenbourg 1921, p. 13; Jahn Rusconi 1922, p. 270; Pacchioni 1922, p. 176; Tarchiani 1922, p. 87 n. 397; Marangoni 1923, pp. 698-700 e 777; Jahn Rusconi 1924, pp. 650-651; Malaguzzi Valeri 1924, p. 250; Ojetti, Dami, Tarchiani 1924, figg. 124-126; Nugent 1925-1930, I (1925), p. 62; Pevsner 1928, p. 154; Fiocco 1929, p. 17; Giannantoni 1929, p. 56; Pacchioni, Pacchioni 1930, pp. 146-147; Cottafavi 1936, p. 11; Pallucchini 1936, p. 542; Wilde 1936, pp. 211-219; Longhi 1938, pp. 122 e 126; Costantini 1939, II, p. 45; Ozzola 1946, p. 18 n. 79b; Ozzola 1948; Riccoboni 1948, p. 114; Ozzola 1949, n. 146; Ozzola 1949b, p. 81; Golzio 1950, p. 567; Ozzola 1953, n. 146; Arslan 1954, p. 290; Salvini 1954, pp. 354-355; Michelini 1955, pp. 132 e 135; Paccagnini 1956, pp. 580 e 582; Pigler 1956, I, p. 280; Wittkower 1958, p. 66; Marani 1960, p. 25; E. Borea, in *Caravage* 1965, p. 137; G. Paccagnini, in *Caravage* 1965, p. 135; Perina 1965b, pp. 457-458 e 497-498 nota 157; Griseri 1966, p. 178 (?); Perina 1966, p. 80; Neumann 1966-1967, p. 68; Donzelli, Pilo 1967, pp. 172-173 e 175; Lehmann 1967, pp. 15, 89-97 e 203-204 n. 61; Neumann 1967, p. 134; Askew 1968, p. 8 nota 37; Paccagnini 1969b, p. 180; Tellini Perina 1971, p. 278; Paccagnini 1973, p. [36]; Pigler 1974, I, p. 284; Barbero 1975, p. 275; A. Tzeutschler Lurie, in *Johann Liss* 1975, p. 118; Tellini Perina 1976, p. [22]; Bazzotti, Englen 1979, p. 15; Bjurström 1979, n. 132; Schizzerotto 1979, pp. 107-110, 122 nota 20 e 123 nota 24; Brandi 1980, p. 495; Pallucchini 1981b, I, pp. 126 e 137; Safarik 1981, p. 258; Gregori 1982, pp. 51 e 53; Berzaghi 1983, p. 140; Heimbürger 1988, pp. 71-72, 164 e 190; Tellini Perina 1989, p. 125; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 49 e 253-254; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 737; M. Gregori, in *Pittura a Cremona* 1990, p. 294; Safarik 1990, *passim* e in part. pp. 133-141 n. 32; Rossi 1991, p. 14; Berzaghi 1992, p. 86; Camilot 1993, p. 43; Ferrone 1993 [2011], p. 258; Pita Andrade, del Mar Borobia Guerrero 1994, p. 342; P. Casadio, in *Antonio Carneo* 1995, p. 166; C. Furlan, in *Antonio Carneo* 1995, p. 150; Gregori 1995, p. 15; Rowlands 1996, p. 252; E.A. Safarik, in *Domenico Fetti* 1996, pp. 172-177 n. 42; Tamassia 1996, pp. 48-49; Ventura 1996, p. 143; Aikema 1997, p. 143; S. Marinelli, in *Segni dell'arte* 1997, p. 136; G. Milantoni, in *DBI* 1960-2010, XLVII (1997), p. 309; Signorini 1997, p. 291; Mazza 1998b, pp. 266 e 295; Sicoli 1998, pp. 302 e 307; Pulini 1999, p. 112; Morselli 2000, p. 59; Binotto 2001, p. 273; Sicoli 2001, p. 120; S. Lapenta, in *Gonzaga* 2002, pp. 210 e 218; L'Occaso 2002, p. 41; Rodella 2002, p. 31; S. Magister, in *Allgemeines* 1992-2011, 39 (2003), p. 227; Salvalai 2003, p. 135; de Aldecoa 2004, p. 9; Blasio 2005, p. 261; L. Peruzzi, in *Musei Civici di Modena* 2005, p. 179; Loire 2006, p. 147; L. Bortolotti, in *Dürer e l'Italia* 2007, p. 364; M. Marubbi, in *Pinacoteca Ala Ponzone* 2007, p. 185; Furlotti, Rebecchini 2008, p. 251; Giffi 2008, p. 85; L'Occaso 2008d, p. 27 nota 26; Bourne 2009, p. 160; Morselli 2009, p. 188; R. Piccinelli, in *Federico Barocci* 2009, p. 284.
Esposizioni: Firenze 1922, n. 397; Mantova 1996, n. 42.
Restauri documentati: 1794 (Schizzerotto 1979, p. 108; BCMn, b. 1775-1809, lettera di Leopoldo Camillo Volta del 15 aprile 1809); 1803 (ASMn, DU, I serie, b. 482, fasc. 6: "22 marzo 1803. Esibito 859 del Baetta per fatture fatte dal Ballastrazzi all'inteleratura della mezza luna del Feti nel Ginnasio"; ma la tela viene anche pulita, come si evince dalla lettera di Leopoldo Camillo Volta del 15 aprile 1809: ASMn, Prefettura del Dipartimento del Mincio, Polizia, Affari segreti, b. 889); 1863, Alberto Andrea Tagliapietra (Venezia) (Intra 1895, p. 176; ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1863-1866; BCMn, cartella 1863, 8 aprile 1863); 1911-1912, Luigi Boccalari (Artoni 2009, pp. 148-149); 1921, Maria Mattioli (lettera di Pacchioni al sindaco: ASCMn, IX-9-4, 22 gennaio 1921; cfr. Tamassia 1996, p. 18); 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1947/1948, pos. 3, Restauri pittorici per danni di guerra) ("sfoderatura raschiatura della tela originale dalle colle ammuffite", ma anche intervento estetico); 1953-1954, Mauro Pellicioli (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte; ASoMn, Pos. II, PD); 1954, Assirto Coffani (Lehmann 1967) (?); 1957, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1956/1957, pos. 3, Restauri ad opere d'arte); 1976-1977, Assirto Coffani (Bazzotti, Englen 1979, p. 15); 1996, Arké (Artoni, Marocchi 2009, p. 171 nota 46).

Attorno al 1620 Domenico Fetti dipinge questa grandiosa lunetta per il refettorio della chiesa di Sant'Orsola, fondata da Margherita Gonzaga d'Este, alla cui morte (1618) l'artista compone anche un componimento poetico, allegato all'orazione funebre (Safarik 1990, p. 333 n. 22bis). Nel convento delle orsoline il quadrone è segnalato per la prima volta da Cadioli (1763, pp. 74-76): a nessuna opera d'arte egli dedica nella sua *Descrizione* tanto spazio e tante lodi.
Nel 1786 Giovanni Bottani include la tela tra quelle da portare nel Regio Ginnasio: lì essa è nel 1793 quando la vede Lanzi (1793 [ed. 2000], p. 164), che appunto la descrive "Nello [-] studio"; lo stesso Lanzi (1795-1796, p. 248) in seguito scrive che "la Moltiplicazione de' pani è ora nell'accademia di Mantova; pieno di figure veramente grandi piuttosto che grandiose; ma variate, scortate, colorite da buon maestro". La lunetta sarebbe giunta presso la biblioteca nel 1794, secondo la Sicoli (1998, p. 304), ma forse non prima del 1799, quando Volta per lettera ne chiede appunto lo spostamento (cfr. p. 13). Attorno al 1794 comunque la *Moltiplicazione* dovrebbe essere stata restaurata; un altro intervento è documentato nel 1863, quando la tela è inviata, assieme al tizianesco *Cristo che appare alla madre* di Medole, a Venezia. Nel 1892 il lunettone è trasferito, assieme al *Tempio della Trinità* di Rubens,

nel Museo Civico presso il palazzo Accademico (cfr. p. 29); lì un nuovo restauro è effettuato nel 1911-1912, alle soglie del trasferimento in palazzo Ducale, che avviene nel 1915 (Tamassia 1996, p. 59), anche per motivi di sicurezza, vista l'entrata dell'Italia in guerra.
Nel 1917 la *Moltiplicazione* è temporaneamente ricoverata a Firenze, e da lì torna entro il 1921, per essere nuovamente restaurata, proprio nel 1921, nel palazzo Ducale dove da allora è esposta (Tamassia 1996, p. 49).
Il soggetto è tratto ovviamente dai Vangeli (*Mt* 14,13-21; *Mc* 6,34-42; *Lc* 9,13-17; *Gv* 6,5-13). La composizione è la più articolata tra quelle dipinte da Fetti, un *hapax* in un catalogo formato per lo più da opere di grandezza media o piccola. Per articolare la composizione l'artista si è ispirato alla pittura del Tintoretto e in particolare ai soffitti della scuola veneziana di San Rocco.
Tre gruppi di figure occupano l'enorme lunetta, posti in geometria triangolare: ai lati due gruppi più avanzati e al centro uno più arretrato, nel quale spicca la figura di Cristo intento a saziare le turbe. La pennellata rimarca la collocazione spaziale: più compatta e densa nei primi piani, più filamentosa, rapida ed evanescente nel secondo piano, suggerisce appena le forme nella lontananza.
La Endres-Soltmann (1914, p. 30) data la tela al 1615-1616; Neumann (1966-1967, pp. 68 e 74 nota 25), sulla base di a me ignoti documenti indicatigli dalla Perina, afferma che la tela esisterebbe già nel 1616; la critica recente tende invece a una datazione verso il 1620 e Safarik (1990, p. 19) suppone che un pagamento effettuato nel 1619 dalla corte a favore di Fetti sia un anticipo per lo straordinario incarico.
Nessun dubbio è stato mai espresso circa la paternità dell'opera, ma varrà la pena segnalare che presso la Fototeca della Fondazione Roberto Longhi le foto della lunetta recano sul retro, per mano dello studioso, annotazioni col nome di "Monsù Bernardo", ossia Keilhau: certo a suggerire un'affinità stilistica col pittore danese, che Longhi nel 1938 mette in relazione con Fetti. Anche Volpe (in *Mostra di Opere Restaurate* 1980, p. 32) insiste nell'accostare Fetti agli artisti d'Oltralpe, in particolare quelli attivi a Roma agli albori del XVII secolo; a questa determinante influenza lo studioso aggiunge quella della pittura romana e fiorentina del tempo, escludendo invece – anche per un'opera matura come la nostra – qualsiasi tangenza con l'arte veneziana. La proposta di rintracciare nel Cristo della *Madonna del popolo* del Barocci agli Uffizi il modello per il Redentore della nostra tela (Morselli 2009, p. 188), non mi persuade. È stato proposto di indicare nella figura all'estrema destra del dipinto un autoritratto (E.A. Safarik, in *Domenico Fetti* 1996, pp. 173-177), ma non è il solo volto rivolto a noi: anche il giovane nel margine sinistro, sopra il vecchio con berretto rosso, ci punta lo sguardo. Lehmann (1967, p. 96) suggerisce che, nella turba da sfamare, la figura femminile che con la mano indica Cristo possa essere un ritratto di Margherita Gonzaga. Ma la donna era verosimilmente morta, quando il lunettone viene dipinto. La Griseri (1966, p. 178) suggerisce un accostamento tra un disegno di collezione privata, che attribuisce a Fetti, e la "Caduta della manna", titolo col quale immagino voglia riferirsi al lunettone; l'abbinamento è improprio e anche l'attribuzione a Fetti del foglio, ora conservato a Stoccolma (National Museum, inv. NM 277/1968), è stata a ragione messa in dubbio (Bjurström 1979, n. 132).
Fetti crea in questa straordinaria lunetta una summa della sua poetica, fissando su tela la vita in tutte le sue declinazioni ed emozioni; fa propri alcuni modelli "classici": sulla destra, tra le turbe da sfamare, è una donna atteggiata come la *Melanconia*, la cui posa deriva da un modello romano attraverso varie interpretazioni rinascimentali (Safarik 1990, pp. 139-141). Dopo il trittico di Rubens nella chiesa della Santissima Trinità, credo che l'opera di pittura più rivoluzionaria e avanzata pubblicata a Mantova fosse questa straordinaria lunetta, capolavoro maturo dell'artista romano. Circa l'influenza dell'opera in ambito padano vale la pena ricordare alcuni artisti che a essa si sono ispirati. Benedetto Marini (Blasio 2005, p. 261), il Genovesino (Gregori 1982, p. 51) e Marc'Antonio Ghislina, nel telone in Sant'Agata a Cremona, ne citano probabilmente la composizione, mentre il vicentino Maffei ne coglie piuttosto il messaggio formale (Rossi 1991, p. 14); per inciso, un qualche legame tra Maffei e Mantova sarebbe reso più plausibile dalla provenienza "mantovana" di un frammento di composizione sacra, conservato nel Museo Civico di Bassano del Grappa (inv. 133; Magagnato, Passamani 1978, p. 74).

Francesco Borgani, ambito di

366. *Madonna col Bambino appare a sant'Isidoro Agricola e Giobbe* TAV. CXXIV
1620 ca.
olio su tela – cm 198,3x139,1
inv. generale 11859
Provenienza: Mantova, Santa Maria dell'Argine (fino al 1798 ca.); Mantova, Camera di Commercio (dal 1798 ca. al 1921); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1921 al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: Camera di Commercio.

Archivio fotografico storico: Alinari 48229 (del 1939).
Bibliografia: Portioli 1884b, pp. 152-153; Tamassia 1996, pp. 43 e 62; D. Sanguineti, in *Arte e arti* 2001, pp. 32-34 n. 2; L'Occaso 2002, p. 41.
Restauri documentati: 1956, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1955/1956, pos. 3, Restauro ad opere d'arte).

Il dipinto proviene dall'oratorio di Santa Maria dell'Argine (Portioli 1884b, p. 153), edificato nel 1355 sull'argine che attraversava l'insenatura della cosiddetta ancona di Santa Agnese, poi trasformata nell'attuale piazza Virgiliana. Portioli (1884b, p. 152) ricorda che un altare viene concesso dal vescovo Francesco Gonzaga all'Arte dei Sarti il 12 febbraio 1618, data che evidentemente costituisce un termine *post quem* per il nostro dipinto, nato su committenza di quella corporazione. È poi menzionato in un inventario del 1647: "una ancona al altare santo Ioppe et santo Isidoro con l'efigie della Madona" (ASMn, Camera di Commercio, b. 78, Libro delle entrate 1642-1770, c. 193v). La visita pastorale di Masseo Vitali del 12 febbraio 1648 ricorda nella chiesetta l'"altare Sanctorum Isidori et Lazari a latere dictae ecclesiae" (ASDMn, Visite Pastorali, 1648, c. 83r). Un successivo inventario del 1691 (ASMn, Camera di Commercio, b. 78, Libro delle spese 1685-1710; D. Sanguineti, in *Arte e arti* 2001, pp. 32-34 n. 2) ribadisce che la paletta era sull'altare sinistro dell'oratorio.
Santa Maria dell'Argine viene definitivamente chiusa al culto nel 1787 e demolita nel 1797-1798; in quell'occasione la corporazione deve aver ritirato il dipinto, che Portioli nel 1884 vede presso la vecchia sede della Camera di Commercio (Portioli 1884b, pp. 152-153). Nel 1908 il quadro risulta lì posto "in granaio" (ASCMn, cat. IX-9-6, b. 1901-1910, fasc. 1907-1910). La Camera deposita la tela nel 1921 presso la biblioteca Comunale di Mantova e da lì essa giunge, solo due anni dopo, in palazzo Ducale, dove è temporaneamente collocata nella cappellina del Bertani nel Castello di San Giorgio (come documenta una fotografia del 1939). L'opera è inventariata nel 1937 come di "Michelangelo da Caravaggio (?)" da qualcuno (Giannantoni?) molto ottimista o spiritoso.
Un recente contributo di Sanguineti (in *Arte e arti* 2001, pp. 32-34 n. 2) chiarisce molti dei problemi relativi all'opera: egli ne ricostruisce gli spostamenti, ne precisa la datazione tra il 1618 e i primi anni del terzo decennio e ne descrive correttamente l'iconografia – Madonna col Bambino in gloria, sant'Isidoro Agricola e Giobbe – laddove il primo santo era stato ritenuto sant'Omobono da Portioli (1884b, p. 153) o san Crispino, in un inventario manoscritto del 1914; la visita pastorale del 1648 suggeriva un'identificazione della figura di destra con Lazzaro.
Sanguineti ritiene inoltre che lo stemma in basso a destra, vicino ai piedi di Giobbe, possa corrispondere a quello della famiglia Morbiolo. Non è inutile ricordare che anche i Bellinzani, Cardi, Regi, Scaldamazza e Zamboni hanno stemmi simili, mentre nessuna di queste famiglie sembra aver espresso un massaro dell'Arte o della Società di Sant'Omobono, possibili committenti della pala. Sanguineti mette poi a confronto l'opera con la pittura di Borgani: l'anonimo autore della nostra paletta potrebbe essere un suo allievo, legato al maestro nell'impostazione dell'immagine e nelle proporzioni allungate delle figure, ma influenzato anche, nella pennellata più larga e pastosa, da Fetti, come mi sembra piuttosto evidente nella vegetazione dipinta sulla destra.
Posso aggiungere che a Borgani rimanda anche il fondale paesaggistico, arricchito di rovine architettoniche e forse tratto da qualche stampa fiamminga. Un *San Girolamo* dello stesso autore si conserva in collezione privata mantovana.

SANTE PERANDA
Venezia 1566 – 1638

367. *Ritratto di Luigi d'Este (?) con scudiero sulla sinistra* TAV. CVI
1620 ca.
olio su tela – cm 199,9x185,5
inv. generale 7022; inv. statale 707
Cornice, cm 219x194,5x5
Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Bibliografia: OZZOLA 1949, n. 179; OZZOLA 1953, n. 179; PALLUCCHINI 1981b, I, p. 43; CAPPI 1984, pp. 97 e 134; G. Martinelli Braglia, in *Arte degli Estensi* 1986, p. 234; MARTINELLI BRAGLIA 1987, pp. 64, 70 e 101 n. 23; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 92 n. 40; CICINELLI 1994, p. 68; M. Pelliciari, in *Arte a Mirandola* 1994, p. 133 n. 16; RODELLA 2002, p. 17; *Castello di Mirandola* 2006, p. 250; TUSINI 2006, p. 44.
Esposizioni: Mirandola, Mantova 1994, n. 16.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili).

Anche quest'opera proviene dalle collezioni dei Pico di Mirandola: si trova originariamente nella galleria dei ritratti delle casate Pico ed Este, strettamente imparentate, che viene trasferita in blocco, nel 1716, da Mirandola a Mantova. L'identificazione col principe Luigi d'Este è proposta da PALLUCCHINI (1981b, I, p. 43), che non la argomenta, e da CAPPI (1984, p. 134), che invece la giustifica; essa è successivamente accolta e, se è corretta, la nostra tela dev'essere identificabile nell'inventario dei Pico del 1649-1650 con il "ritratto del Sig.r Prencipe Aloigi d'Este in piedi" (*Castello di Mirandola* 2006, p. 250). Cappi ritiene che si tratti di Luigi non per confronto con altri ritratti del principe, ma sulla base della considerazione che questi è l'unico della casata a distinguersi in quegli anni nella carriera militare.
Il principe Luigi è figlio di Cesare d'Este e Virginia de' Medici, nasce nel 1594 e intraprende la carriera militare; già nel 1613 partecipa all'assedio di Castiglione di Garfagnana, nel 1619 è chiamato in Germania al servizio dell'imperatore, nel 1628 è nominato generale delle armate veneziane; muore nel 1664.
Inventariato nel 1937 in palazzo Ducale come opera di "ignoto seicentesco", il dipinto è restituito a Sante Peranda da OZZOLA (1949, n. 179; 1953, n. 179), la cui attribuzione non è mai stata messa in dubbio – se non da Ragghianti con una nota sul catalogo conservato nell'omonima Fondazione lucchese – ed è da confermare. Qualche problema sorge invece relativamente alla datazione del quadro.
L'identificazione col principe Luigi d'Este induce Cappi a datare la tela dopo il 1619, per via dell'età dell'uomo, almeno trentenne. La cronologia tarda, agli inizi degli anni Venti, è accolta dalla letteratura successiva e ribadita da Pelliciari (in *Arte a Mirandola* 1994, p. 133 n. 16), il quale nota in questa tela maggiore movimento e più ampia articolazione rispetto agli altri ritratti di Peranda giunti a Mantova.
Una datazione così tarda trova parziale conferma nei documenti d'archivio. In una lettera del 1619 del duca Alessandro I Pico, il verosimile committente dell'opera, si legge che tra tanti ritratti principiati da Peranda e rimasti incompleti vi è anche quello di Luigi, che però è già oggetto di copia nel 1618 (VENTURI 1882, pp. 148-150).
Sorprende trovare un'inclinazione tanto veneziana e una gamma cromatica così leggera e gradevole in un dipinto con una datazione così inoltrata; ciò induce a credere che la spenta cromia dei ritratti di Federico II (cat. 325) e altri, non si debba a una cronologia tarda – ovvero al distacco dell'artista dalla pittura lagunare – ma al cospicuo intervento della bottega. Trovo piuttosto pertinente un accostamento del cat. 367 alla ritrattistica di Tiberio Tinelli e, per certi versi, di Pietro Damini. Alcuni pentimenti sono visibili a occhio nudo: quello nella posizione della testa del cavallo a destra è il più evidente.

KARL SANTNER
Monaco di Baviera 1591 ca. – Mantova 1630?

368. *Arcangelo Gabriele annunziante* TAVV. CXXVI-CXXVII
1620 ca.
olio su tela – cm 226,7x172,2
inv. generale 707

Archivio fotografico storico: Giovetti 2670.

369. *Vergine annunziata*
1620 ca.
olio su tela – cm 226,4x173,7
inv. generale 708

Archivio fotografico storico: Giovetti 2683.

Provenienza: Mantova, Santa Paola (fino al 1782); Mantova, Sant'Orsola (dal 1782 al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: D'ARCO 1857-1859, II (1859), pp. 213 n. 21 e 246 nn. 27-28; INTRA 1895, p. 176; MATTEUCCI 1902, p. 373 nota 1; LAZZARI 1913, p. 310 nota 2; ENDRES-SOLTMANN 1914, pp. 42 e 56; M. Endres-Soltmann, in *Allgemeines* 1907-1950, XI (1915), p. 510; OZZOLA 1949, nn. 231 e 240; OZZOLA 1953, nn. 231 e 240; RAGGHIANTI 1962, p. 39; PERINA 1965b, p. 466; PACCAGNINI 1973, p. [31]; BAZZOTTI, ENGLEN 1979, p. 15; GRASSI 1980, p. 202 nota 78; BINI 1981, p. 21; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 738; ZERBI FANNA 1989, pp. 36 e 38; SAFARIK 1990, p. 318 n. P42; BERZAGHI 1992, p. 86; BAZZOTTI 1996, pp. 47 e 49 nota 17; TAMASSIA 1996, p. 60; ZERBI FANNA 1997, p. 520; D. Sanguineti, in *Dipinti* 2002, pp. 78-81 n. 12; E. Ferri, in *Donna nella pittura* 2003, p. 202; L'OCCASO 2004d, p. 54; GLADEN 2005, pp. 136-137; BERZAGHI 2009, pp. 91 e 102-103 nota 90; BOURNE 2009, p. 178 nota 71; LONGO-ENDRES 2010, p. 176.
Restauri documentati: 1923, Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 1954, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte).

Il primo a interessarsi della provenienza delle due opere è INTRA nel 1895 (p. 176), sostenendo che la coppia abbia un tempo costituito un'unica tela e sia stata come tale segnalata da CADIOLI (1763, p. 76) a metà della scala maggiore del convento di Sant'Orsola, come "pregiato lavoro del Feti". Nel 1786 Giovanni Bottani farebbe riferimento a quest'opera, scrivendo d'una "Annunziazione di Maria Vergine dipinta per traverso, di suor Lucrina Fetti romana", meritevole d'essere portata nel Regio Ginnasio (App. 4, n. 21). La prima menzione sicura delle tele è tuttavia solo del 1810: sono in Accademia Virgiliana, dove Campi le descrive come "Due quadri rappresentanti uno Maria Vergine inginocchiata e l'altro l'Angelo che annuncia l'Incarnazione, si credono del Feti, provenienti dall'interno del monastero di Santa Paola, alti braccia 4 pollici 10 e larghi braccia 3 pollici 9, molto patiti" (App. 8, nn. 52-53). Questo documento, per quanto non sempre attendibile riguardo alla provenienza delle opere, sembra confortato da un inventario del 1782 di Santa Paola: nella chiesa interna, riservata alle monache, si trovavano "Altri due [dipinti grandi] l'Angelo Gabriele, la Beata Vergine annunziata" (ASMn, DU, II serie, b. 59 fasc. 50). Le due tele sarebbero quindi giunte nel 1782, con la soppressione della chiesa, in Sant'Orsola, e di lì in Accademia Virgiliana. Qui sono presenti, distinte, ancora nel 1827 (App. 9, nn. 27-28). Nel 1862 passano in proprietà comunale col rogito Siliprandi (cfr. pp. 27-28); una *Nota* dei dipinti del palazzo Accademico del 1913 le menziona con un riferimento ad "A.M. Viani?" (BCMn, cartella B); nel 1915 vengono depositate in palazzo Ducale (cfr. TAMASSIA 1996, p. 60), dove sono inventariate nel 1937, forse da Giannantoni, come opere di Viani.
INTRA (1895, p. 176), come detto, è il primo ad affermare che le due tele verrebbero da Sant'Orsola, che sarebbero identificabili con quella attribuita da Cadioli a Fetti e che sarebbero diventate due tele distinte solo con un "taglio" successivo al 1786. La critica successiva (inclusi i recenti contributi di D. Sanguineti, in *Dipinti* 2002, pp. 78-81 n. 12; E. Ferri, in *Donna nella pittura* 2003, p. 202; GLADEN 2005, pp. 136-137) concorda con questa ricostruzione. Non credo che le due tele possano essere state, in origine, un'unica composizione, sia perché le proporzioni complessive risulterebbero di un formato eccessivamente orizzontale e del tutto insolito per un dipinto di questo soggetto, sia perché non c'è continuità nei fondi, che sono originali. Suggerisco quindi la provenienza da Santa Paola, accolta

da Berzaghi (2009, p. 91), anche perché mi pare abbastanza improbabile che Cadioli potesse assegnare questi due dipinti a Domenico Fetti.
Da un punto di vista iconografico le due tele non presentano elementi di particolare interesse: va tuttavia notato che l'inginocchiatoio della Vergine è decorato con una figura monocroma che pare un'allegoria della Fama (?) con la fenice.
Intra (1895, p. 176) riferisce le nostre due tele a Lucrina Fetti: una proposta che è stata accolta da buona parte della critica (Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Endres-Soltmann 1914, pp. 42 e 56; Eadem, in *Allgemeines* 1907-1950, XI (1915), p. 510; Ozzola 1949, nn. 231 e 240; Ozzola 1953, nn. 231 e 240; Perina 1965, p. 466; Paccagnini 1973, p. [31]; Bazzotti, Englen 1979, p. 15; Grassi 1980, p. 202 nota 78; Bini 1981, p. 21; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 738; Zerbi Fanna 1989, pp. 36 e 38; Safarik 1990, p. 318 n. P42; Berzaghi 1992, p. 86; Zerbi Fanna 1997, p. 520; E. Ferri, in *Donna nella pittura* 2003, p. 202; Gladen 2005, pp. 136-137). Ragghianti (1962, p. 39) potrebbe riferirsi ai due dipinti (o al cat. 371) quando accenna a un'*Annunciazione* attribuita a Lucrina Fetti ma "di deduzioni tutte toscane, dal Sustermans a Cecco Bravo". Opponendosi al tradizionale riferimento a Lucrina, Bazzotti (1996, p. 47) ha giustamente suggerito di attribuire le due tele "all'ambito Viani-Santner". Recentemente Sanguineti (in *Dipinti* 2002, pp. 78-81) ribadisce la congruità dell'opera all'interno del catalogo del bavarese Karl Santner; l'attribuzione al tedesco è accolta da parte della critica (L'Occaso 2004d, p. 54; Berzaghi 2009, pp. 91 e 102-103 nota 90; Bourne 2009, p. 178 nota 71).
Tipici della pittura di Santner sono i forti contrasti cromatici (esemplare il cadmio aranciato della veste dell'arcangelo) e chiaroscurali che sottolineano la preziosità della materia; la pennellata rimane in equilibrio tra i bagliori metallici propri dell'artista (come nella lunetta delle *Arti Liberali* della galleria degli Specchi in palazzo Ducale, opera firmata e datata 1618) e una fluidità di tocco di ascendenza fettiana, maggiormente evidente nella stoffa posta nel cesto in basso nell'Annunziata e nello svolazzo del panno grigio annodato al braccio sinistro dell'arcangelo. Elementi, questi, che inducono a datare le due tele intorno o prima del 1620; a questa fase potrebbe porsi anche un disegno firmato ("carlo santner p"), individuato da Tilman Falk (com. sc. 5 febbraio 2007) presso la Graphische Sammlung di Monaco (inv. 32460) e rappresentante forse *Ferdinando Gonzaga in adorazione della santissima Trinità*. In seguito il suo stile mostra un più convinto allineamento sui modi di Fetti, come attesta oltre ogni dubbio il *Sant'Isidoro* firmato nella parrocchiale di Soave (che daterei al 1625 ca.).
In ultimo, vale la pena notare che alcuni brani pittorici sembrano anticipare lo stile giovanile di Pietro Martire Neri (si confrontino queste tele con la pala del 1645, cat. 403); l'ipotesi acquista maggior interesse se ricordiamo che il cremonese sposa nel 1631 Isabella Moroni, vedova di Santner.

Antonio Maria Viani e collaboratori
Cremona 1555/1557 – Mantova 1630

370. *Madonna col Bambino con i santi Francesco da Paola, Elisabetta di Portogallo (?), Francesca Romana e Carlo Borromeo e l'arcangelo Raffaele col Tobiolo* TAV. CXXV
1620-1625
olio su tela – cm 346,4x213,6
inv. statale 768
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale (dal 1803).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Bresciani 1665 [ed. 1976], p. 44; Zaist 1774, II, p. 66; U. Bazzotti, in *Palazzo Ducale* 1987, p. 2; Marinelli 1997, pp. 136 e 141 nota 3; Marinelli 1998, p. 247; Tellini Perina 1998b, p. 200; L'Occaso 2002, p. 32; S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, pp. 74-77 n. 11; M. Marubbi, in *Pinacoteca Ala Ponzone* 2007, p. 36.
Restauri documentati: 1987, laboratorio della Soprintendenza; 1995-1998, laboratorio della Soprintendenza.

Di questa pala d'altare si inizia a parlare solo in anni piuttosto recenti. Il dipinto – inventariato nel 1948 come opera di scuola mantovana del Seicento – viene infatti "riscoperto" in un deposito del palazzo Ducale e quindi segnalato da Bazzotti solamente nel 1987 (U. Bazzotti, in *Palazzo Ducale* 1987, p. 2); secondo lo studioso, che vede l'opera in pessimo stato di conservazione, la pala spetta a un collaboratore di Antonio Maria Viani e si

può datare agli anni Venti del XVII secolo. In seguito, mentre il dipinto è in restauro, Marinelli (1997, pp. 136 e 141 nota 3) propone un'approfondita lettura dell'opera e una ricostruzione della sua storia. Egli ritiene si tratti di un autografo di Viani, uno dei suoi ultimi dipinti, del terzo decennio del secolo; suppone inoltre che sia identificabile con una tela rammentata da Zaist (1774, II, p. 66), come opera di Viani, nella chiesa di San Francesco da Paola: "la Vergine in alto, che adora il Bambino, con al basso due Santi, l'uno a destra, l'altro a sinistra, e S. Francesco di Paola, col Rè di Francia nel mezzo". Il santo calabrese è ben evidente nel quadro, mentre manca il suo più celebre assistito, Luigi XI di Francia, come già Marinelli nota. L'incongruenza iconografica con la pala è anche maggiore nella descrizione proposta da Arisi a cavallo tra Sei e Settecento. Questi scrive infatti (ms. Arisi XVII-XVIII sec., pp. 131-132) che per San Francesco da Paola, Viani ha dipinto "una tavola in cui si vede la Beata Vergine in alto, che adora il Bambino Gesù con quantità d'angioli intorno, e nel piano vedesi San Gi[o]van Battista a mano destra, e San Francesco a mano sinistra, e San Ludovico re di Francia nel mezzo con San Francesco da Paola, opera molto rara e ottimamente espressa".

Il nostro dipinto è con ogni probabilità menzionato in palazzo Ducale, per la prima volta, nel 1803. Nell'inventario steso in quell'anno compare difatti (App. 6, n. 231) una pala centinata "di braccia 7 in altezza e 5½ in larghezza rappresentante la Beata Vergine in alto, san Carlo, due sante, patito", che proviene, secondo il documento, da una chiesa delle "t[erziarie di] San Francesco".

La chiesa di San Salvatore viene assegnata ai minimi di San Francesco da Paola nel 1635 (Amadei 1750 [ed. 1954-1957], III, pp. 600-601) e muta nome solo allora. In definitiva, la non esatta corrispondenza della descrizione e della provenienza, mi inducono a non vincolare necessariamente la nostra tela alla testimonianza di Arisi e Zaist, nonostante la proposta di Marinelli sia stata accolta dalla Tellini Perina (1998b, p. 200), da me stesso (in *Dipinti* 2002, pp. 74-77 n. 11) e da Marubbi (in *Pinacoteca Ala Ponzone* 2007, p. 36). In un inventario della chiesa di San Francesco da Paola allegato a un atto del 1781 (ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, b. 1834) non trovo, inoltre, voci accostabili alla pala in maniera lineare. Dopo il 1803, la presenza del dipinto è regolarmente attestata in palazzo Ducale, dove il quadro è inventariato, nel 1948, come "scuola mantovana" del XVII secolo. L'indicazione del 1803, che la pala arriva in palazzo Ducale dalle terziarie francescane, attraverso le soppressioni napoleoniche, mi suggerisce che essa potesse trovarsi nella chiesa di San Luigi Re di Francia, che era appunto delle francescane e che viene soppressa proprio nel 1797.

Due angeli porgono ciascuno una corona e dei fiori alla Vergine, assisa sulle nuvole; in basso, su un pavimento a scacchiera di marmi policromi, sono da sinistra san Francesco da Paola, santa Elisabetta di Portogallo (o d'Ungheria), santa Francesca Romana, san Carlo Borromeo e infine, sul margine destro, l'arcangelo Raffaele accompagna il Tobiolo. Quest'ultimo nei tratti fisionomici ricorda Ferdinando Gonzaga e potrebbe raffigurare – mi suggerisce Renato Berzaghi (com. or.) – il giovane Giacinto, nato dall'unione di Ferdinando con Camilla Faa nel 1616.

Nell'accogliere l'attribuzione e la datazione proposte da Marinelli, scorgevo un accostamento di Viani ai modi di Fetti. La nostra pala mostra infatti una sciolteza pittorica e una fluidità di pennellata che presuppongono la conoscenza dell'artista romano. Viani, educato da Giulio Campi, inseritosi alla fine degli anni Ottanta – a Monaco di Baviera – nel Manierismo internazionale, mantiene invariato il suo stile dopo l'arrivo a Mantova (1592) per oltre un decennio. Un passo verso il naturalismo bolognese è nella pala del 1619 di Sant'Orsola (cat. 352), mentre non abbiamo sue opere databili con sicurezza agli anni Venti, con le quali confrontare il quadro in esame. Tuttavia, esso mostra caratteri formali tipici di Viani: i cerchi di luce dello sfondo che creano concavità e una luce dorata diffusa e screziata, la gamma cromatica e persino le morfologie delle figure.

L'angelo in alto a destra ha una veste grigio-azzurrina cangiante in cremisi, nelle ombreggiature e negli incavi, in maniera assai simile a quella indossata da Cristo nella pala del 1619. Alcune porzioni – il giro angelico dietro la Vergine e i santi del registro inferiore – sembrano però spettare a un collaboratore. Affinità formali con l'*Annunciata* di Sant'Andrea, del 1614-1619, mi suggeriscono di non datare la nostra pala troppo oltre il 1620.

KARL SANTNER
Monaco di Baviera 1591 ca. – Mantova 1630?

371. *Annunciazione* TAV. CXXVIII
1620-1625 ca.
olio su tela – cm 392,8x240,2
inv. generale 709; inv. statale 647
Cornice, cm 399,1x246,5x7
Provenienza: Mantova, Santa Maria della Concezione sul Te (fino al 1796 ca.) (?); Mantova, Quarantore (dal 1796 ca. al 1798 ca.) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798 ca.).
Proprietà: statale.

Bibliografia: PACCAGNINI 1973, p. [38]; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 48; BAZZOTTI 1996, p. 49 nota 17; L'OCCASO 2002, p. 32; RODELLA 2002, p. 31; D. Sanguineti, in *Dipinti* 2002, p. 82 n. 13; L'OCCASO 2006b, p. 83; LONGO-ENDRES 2010, p. 176.
Restauri documentati: 1958, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1957/1958, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); s.d. (1990 ca.?) Coffani Restauri; 2011, Giuseppe Billoni.

La tela sembra essere in palazzo Ducale almeno dal 1803. Il "quadro in figura ovale di braccia 6 alto, e largo braccia 4 rappresentante la Beata Vergine Annunciata del Viani" (App. 6, n. 426), con cui ritengo di identificare il cat. 371, ha però misure un po' diverse. Tuttavia, la documentazione successiva permette di seguirne gli spostamenti e confermare l'identificazione. In un elenco del 1807 di quadri selezionati per andare a Brera, troviamo scritto: "Quarant'Ore nel Ginnasio. Un quadro del Viani rappresentante la Beata Vergine Annunciata, e che fu poscia trasportato nella Galleria nuova del palazzo Ducale" (cfr. p. 21). Negli inventari del palazzo il dipinto è costantemente riconoscibile e nel registro del 1828 (ASoMn, n. 988) le misure sono indicate con maggior precisione. Il dipinto è quindi inventariato nel 1937 come "Maniera del Viani, per quanto i colori siano più torbidi ed il disegno più scorretto".
La pala è ignorata da Ozzola e il primo accenno a stampa potrebbe essere del 1973, quando Paccagnini (p. [38]) menziona un'*Annuciazione* di Viani. La Tellini Perina (in *Pittura a Mantova* 1989, p. 48) allude forse a questa tela quando accenna a un'*Annunciazione* riferita a Viani ma da spostare al bavarese Karl Santner; la studiosa rimanda tuttavia al catalogo di Ozzola, dove nessun dipinto di quel soggetto è attribuito al cremonese, complicando quindi il riconoscimento dell'opera. L'attribuzione a Santner è certamente avanzata da BAZZOTTI nel 1996 (p. 49 nota 17) ed è confermata da Sanguineti (in *Dipinti* 2002, p. 82 n. 13).
Sanguineti segnala inoltre che il dipinto si trova già tra quelli raccolti in palazzo Ducale nel 1803, proveniente dall'oratorio delle Quarantore che, a sua volta, fu collettore di opere da altri edifici di culto soppressi: la pala di Santner vi giunge infatti da un non meglio specificato oratorio posto nelle vicinanze di palazzo Te. In un inventario del 15 maggio 1796 dell'oratorio del Te troviamo, ma non è certo che sia il nostro, "Un quadro grande in tela rappresentante la Beata Vergine Concetta con cornice a vernice d'oro; questo è stato messo in custodia nella chiesa delle Quarantore presso quel Vicario sussidiale" (D. Sanguineti, in *Dipinti* 2002, p. 82). L'oratorio in parola era dedicato proprio all'Annunciazione (L'OCCASO 2006b, p. 83) e nasce alla fine del XVI secolo. Nel 1594 Vincenzo I Gonzaga "fece assegnare ai Padri Minimi una Chiesetta sullo stradone posto nell'Isola del Te, nel quale solevasi fare la corsa de' Barbari, e donò loro una contigua casa rustica, ed una pezza di terra" (ASMn, DPA, b. 162, p. 22). Se l'identificazione della chiesetta non è scorretta, essa si trovava quindi in fondo al viale che partiva dall'esedra di palazzo Te (BELLUZZI 1998, pp. 242-243). Sembra piuttosto probabile che si tratti proprio dello stesso luogo di culto, chiuso alla devozione nel 1796 e demolito nel 1797.
Il nostro dipinto, caratterizzato da una pennellata molto fluida e da un registro cromatico prezioso e vibrante, appartiene a una fase dell'artista in cui i bagliori metallici della galleria degli Specchi (1618) e dell'*Annunciazione* in due pezzi (cat. 368-369) vanno affievolendosi. L'evoluzione stilistica dell'artista sembra prendere le mosse, attorno al 1620, dall'esempio di Fetti, che ne ammorbidisce la pennellata e lo porta a dipingere una pala come questa o il coevo *Arcangelo Raffaele* di Capodistria (Museo Regionale, inv. 3298; L'OCCASO 2006b, p. 83). Nella gloria angelica non escludo che il pittore riveli la conoscenza delle opere di Giovanni Baglione.

Domenico Fetti, copia da

372. *Ecce Homo* TAV. CXXIV
1620-1630 ca.
affresco strappato e montato su telaio in alluminio – cm 95x86
inv. statale 683
Provenienza: Mantova, casa Nuvolari (fino a prima del 1868); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1868 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 6172 bis.
Bibliografia: Portioli 1868, pp. 114-115 n. CXXXV.16; Ozzola 1949, n. 51; Ozzola 1953, n. 51; Paccagnini 1973, p. [35]; Bazzotti, Englen 1979, p. 15; Safarik 1990, p. 176 n. 52e.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1997, Marcello Castrichini.

L'affresco viene strappato negli anni Sessanta dell'Ottocento dalla facciata della casa Nuvolari a Mantova; sino ad allora, pare che nessuno l'abbia notato o descritto. Portioli (1868, pp. 114-115 n. CXXXV.16) ne racconta le vicende: "Il sig. Antonio Nuvolari, allorchè rifabbricò la casa alias Bancari, posta nella via Tazzoli, levò dalla facciata di quella un *Ecce homo* ad affresco, e lo donò al Museo". Portioli però fornisce per lo strappo coordinate cronologiche molto confuse: la tecnica esecutiva "potrebbe far supporre che il dipinto fosse di epoca remota, e che lo si dovesse ritenere quindi della rinascenza di quest'arte; forse anche lo sarà in origine, ma come si appalesa di presente, fa vedere di essere stato colorato in tempi recenti". Giunto entro il 1923 in palazzo Ducale, qui l'affresco è inventariato nel 1948 come opera di Domenico Fetti, forse da Ozzola.
Proprio Ozzola (1949, n. 51; 1953, n. 51) pubblica lo strappo con l'attribuzione a Fetti, nome al quale è legato anche da Bazzotti e dalla Englen (1979, p. 15); Paccagnini (1973, p. [35]) invece lo aveva menzionato come anonima opera "della I metà del XVII secolo". Safarik (1990, p. 176 n. 52e) ritiene correttamente il nostro affresco una copia semplificata da un originale di Fetti, realizzata da un anonimo artista mantovano contemporaneo. La copia potrebbe dimostrare che l'originale era a Mantova, ma non si sa con esattezza quale sia il modello dal quale il nostro affresco è tratto. Tra le varie redazioni del soggetto, Safarik (1990, pp. 175-176) ne individua due che hanno la maggior probabilità di essere originali. Il primo è un dipinto su tavola già a Venezia nella collezione del principe Giovannelli, di cm 85x68 ca.; il secondo – che però potrebbe solo essere un'ottima copia – è l'inv. 478 delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco di Baviera, cm 80,7x64, su tavola.
Il dipinto Giovannelli, che nel 1990 forse era in una collezione privata milanese, potrebbe essere il dipinto di Fetti già posseduto da Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers; secondo Eidelberg e Rowlands (1994, p. 285 nota 309) il dipinto del duca sarebbe invece quello a L'Aia (Mauritshuis, inv. 398). Un'ottima copia – se non replica – è a Lendinara (I.M. Fuggetta, in *Meraviglie della pittura* 2005, p. 162 n. 63). Fetti affronta il tema sia in questo formato "devozionale", sia in un più complesso schema narrativo, nella tela degli Uffizi (inv. 1890, n. 6279), di cui rimane una copia parziale, limitata alla sola testa di Cristo, nella parrocchiale di Sermide.
Oltre alle varie versioni del tema già elencate da Safarik, desidero citare la presenza a Mantova, nel 1632, tra i beni di Vincenzo II, di "Un quadro con un Ecce Homo del Fetti, incornisato di noce" (ASMn, Archivio De Moll, b. 9). Nel 1717, tra i beni del fu Luigi Amorotti Andreasi, sono "Due quadri con l'effiggie di Ecce Homo copie dell'originale del Fetti, uno con cornice nera e l'altro senza" (ASMn, not. A. Cattani, b. 3107 bis, 4 marzo 1717, c. 7v), passati poi a Girolamo e Luigi Bevilacqua. Infine, nel 1775, "Un quadro presentante l'Ecce Homo del Fetti con cornice a vernice oro lire 90" è tra i beni del fu Ludovico Maria Nonio (ASMn, AN, not. I. Meneghezzi, b. 5870, 22 febbraio 1775). Da questa composizione deriva anche l'incisione di Chrétien de Mechel, del 1776, pubblicata nel 1778 con la fuorviante attribuzione al Correggio (cfr. M.T. Alberici, in Mussini 1995, p. 269 n. 624). Occorre ricordare che il quadro del Mauritshuis viene venduto al re Guglielmo I d'Olanda, nel 1827, proprio con attribuzione ad Allegri (Eidelberg, Rowlands 1994, pp. 257-258).
Vale infine la pena notare che in via Enrico Tazzoli sorge la torre dello Zuccaro e lì di fianco lo stesso Fetti ha casa per alcuni anni (Luzio 1913, p. 287 nota 1).

Artista veronese (?)

373. *Ritratto di Francesco Gonzaga di Castiglione* TAV. CXXIV
1620-1630 ca.
olio su tela – cm 129,2x105,3
inv. generale 6873
Iscrizioni: sulla veste "IE LAI EN PRINS"; in basso "EXCLL.MVS D. FRAN.CVS GONZAGA CASTILIONIS PRINCEPS FVNDATOR COLLEGÿ CASTILIONENSIS SOC.TIS IESV. OBÿT 23 OCTOB. ANN. 1616. ÆTATIS SVÆ ANN. 39".

Esposizioni: Mantova 1937, n. 335; Castiglione delle Stiviere 1968, n. 30; Castiglione delle Stiviere 2004-2005 (cfr. *Castiglione* 2004, p. 185 n. 38).
Restauri documentati: 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546).

374. *Ritratto di Bibiana di Perneštejn*
1620-1630 ca.
olio su tela – cm 129,2x106,1
inv. generale 6877
Iscrizioni: "EXCELL.MA D. BIBIANA PERNESTANA VXOR . D. FRAN.CI GONZAGE PRINCIPIS CASTILIONIS OBIIT ANN. 1616. DIE 17 FEB. ÆTATIS SVÆ ANN. 32".

Esposizioni: Mantova 1937, n. 337; Castiglione delle Stiviere 2004-2005 (cfr. *Castiglione* 2004, p. 185 n. 39).
Restauri documentati: 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1998, Francesco Melli.

Provenienza: Mantova, biblioteca Comunale (fino al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: *Mostra iconografica* 1937, p. 76 nn. 335 e 337; OZZOLA 1949, nn. 272-273; OZZOLA 1953, nn. 272-273; *Mostra iconografica aloisiana* 1968, p. 72 n. 30; MAROCCHI 1990, pp. 350 fig. 80 e 406 fig. 97; TAMASSIA 1996, p. 62; *Castiglione* 2004, pp. 89 e 185 nn. 38-39.

La coppia di dipinti proviene dalle collezioni della biblioteca Comunale, ma non è facile stabilire quando vi sia giunta e da dove. La prima notizia che associo alle due tele è solo del 1915 – in quell'anno Ada Sacchi propone al sindaco di far restaurare da Luigi Boccalari i "ritratti di parecchi Gonzaghi (ramo Castiglione)" (BCMn, a. 1915, II semestre, 14 settembre 1915) – mentre non sembra che esse siano già presenti nell'inventario della Biblioteca del 1870, anche se questo offre descrizioni troppo generiche (cfr. p. 28). Nel 1923, a ogni modo, i due ritratti giungono in palazzo Ducale dove si trovano tuttora (TAMASSIA 1996, p. 62). L'unica supposizione che mi sento di fare è che le due tele si trovassero nel complesso gesuitico e che di lì siano confluite nelle collezioni comunali: Francesco è d'altronde il fratello di Luigi, il santo, e ne ha con ardore perorato la canonizzazione; ai due coniugi spetta la fondazione dei due collegi dei gesuiti a Castiglione delle Stiviere, a comprova degli stretti legame con la Società del Gesù. Poiché molti quadri della chiesa della Santissima Trinità rimangono all'interno del fabbricato ex-gesuitico nel corso dell'Ottocento, talvolta non espressamente ricordati dai documenti, i due ritratti potrebbero provenire da lì. Dal Ginnasio inoltre varie opere giungono alla biblioteca Comunale, nell'ultimo quarto del XIX secolo (cfr. p. 29).

I dipinti rappresentano Francesco Gonzaga marchese di Castiglione delle Stiviere (1577-1616) e la moglie Bibiana di Perneštejn (1584-1616), sposi nel 1598, facilmente identificabili grazie alle scritte sottostanti, le quali, inoltre, indicano le rispettive date di morte, avvenuta per entrambi nel 1616, in giovane età (per le loro biografie: MAROCCHI 1990, pp. 345-444). Francesco porta al collo l'onorificenza del Toson d'oro, richiamata anche nel motto sulla veste IE LAI EN PRINS ("Je l'ai emprins", "ho osato") ricamato sugli orli della veste. La mano sinistra poggia sull'elsa di una spada e dietro di lui è un ricco tendaggio. Francesco riesce persino a diventare ambasciatore imperiale a Roma ed è per molti anni presso le corti di Praga e di Vienna. Identica impostazione della figura riscontro in un *Ritratto di Ottavio Cavriani*, anch'egli cavaliere del Toson d'oro; il dipinto a figura intera (Mantova, collezione privata) è firmato e datato 1727 sul retro della tela dal pittore augustano Amadio Enz, attivo a Mantova e in particolare per la famiglia Cavriani nel primo Settecento (cfr. p. 4). Se non si tratta del ricorso a una matrice comune, è evidente che il quadro di Enz deriva dal 6873, del quale occorrerebbe quindi ipotizzare una collocazione pubblica.
Bibiana veste un abito riccamente adorno e porta sui capelli un gioiello con una "F" coronata, forse allusiva

al marito; poggia la mano destra su un orologio, simbolo di caducità o *memento mori*. In stretta relazione con il 6877 è un *Ritratto di Bibiana di Perneštejn* conservato nel Collegio delle Vergini a Castiglione delle Stiviere e attribuito a Frans Pourbus il Giovane (Perina 1965b, pp. 453-454). Un (non identificato) ritratto postumo della donna dovrebbe essere stato dipinto, nel 1616, da un pittore veronese (Bottari 1996, p. 183).
Secondo l'estensore dell'inventario del 1937 (Giannantoni?), le due tele sarebbero proprio dell'epoca della data sulla scritta, 1616 appunto, ma non si può escludere una datazione più tarda. Le scritte non sembrano aggiunte e indiziano una datazione *non ante* 1616.

Difficile stabilire l'autore delle due opere, in bilico tra ritrattistica internazionale da parata e spunti naturalistici. Secondo Giannantoni (in *Mostra iconografica* 1937, p. 76 nn. 335 e 337) e Ozzola (1949, nn. 272-273; 1953, nn. 272-273), si tratta di un pittore mantovano. Di buon effetto è la resa materica del velluto rosso indossato da Francesco; gli incarnati oleosi e densi mi suggeriscono un confronto con il *Ritratto dell'attore Francesco Andreini* della Galleria Corsini di Roma (inv. 321), che Alloisi (2001, p. 89) ritiene di artista mantovano o, forse, del fettiano veronese Dionisio Guerri. Una direzione, quest'ultima, che coincide con quella indicata dal documento del 1616 e che è pertanto da non trascurare.

Artista cremonese (?)

375. *Martirio di san Lorenzo* TAV. CXXIV
1620-1640 ca.
olio su tela – cm 280,4x192
inv. generale 6812
Provenienza: Mantova, Sant'Andrea (fino al 1788) (?); Mantova, Gaetano Susani (fino al 1853); Mantova, palazzo Accademico (dal 1853 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Donesmondi 1612-1616, II (1616), pp. 48-49 e 250; Amadei 1750 [ed. 1954-1957], IV, p. 657; Cadioli 1763, p. 53; Chiusole 1782, p. 43; Lanzi 1793 [ed. 2000], p. 184; Lanzi 1795-1796, p. 242; Lanzi 1809 [1968-1974], II (1970), p. 194; Ticozzi 1818, II, p. 102; Bottari, Ticozzi 1822-1825, VII (1822), p. 86; Ticozzi 1832, p. 85; Rosini 1839-1847, V (1845), p. 224; d'Arco 1853, pp. 24-25 n. 11; d'Arco 1874, p. 154; Intra 1882, p. 11; Intra 1883, p. 86; Orioli 1892, p. 7; Matteucci 1902, p. 152; Restori 1919, p. 123; *Allgemeines* 1907-1950, XXVI (1932), p. 144; Ozzola 1949, n. 243; Ozzola 1953, n. 243; Perina 1965, p. 29; Perina 1965b, p. 332; Tellini Perina 1967, p. 94; Gozzi 1976, p. 40 nota 26; Brunelli 1985, pp. 31 e 38 nota 2; C. Tellini Perina, in Carpeggiani, Tellini Perina 1987, pp. 48 e 96; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1988, II, p. 789; R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 240; Tamassia 1996, p. 61; Cicinelli 1997, p. 17; Bazzotti 2001, p. 109; Bertelli 2002, pp. 71-72; S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 45; Bertelli 2003b, pp. 147-148.
Restauri documentati: 1739, ignoto; 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1994-1995, Coffani Restauri.

Nel 1616 Ippolito Donesmondi scrive a proposito della basilica di Sant'Andrea: "Nella capella di San Lorenzo vi è il martirio sù l'ancona grande d'esso Santo, opra molto degna di Benedetto da Pescia celebre pittore", aggiungendo che nel 1579 l'antica chiesa di San Lorenzo si doveva "gettar a terra, trasferendo il titolo d'essa, co'l fonte battesimale, & altre sue attinenze, nella Chiesa di Sant'Andrea, in una particolar capella, fatta ornar di pitture dal Signor Baldassare de' Preti" (Donesmondi 1612-1616, II (1616), p. 250). La cappella di San Lorenzo era in principio la seconda sulla destra, ma nel corso del Settecento il suo titolo cambiò, sì che nel 1739 il nostro dipinto era nella cappella ora detta di San Silvestro, la seconda sulla sinistra, stante quanto scrive Amadei: egli afferma che furono restaurate le pitture murali di Fabrizio Perla e anche che "era stata riadornata la pala dell'altare, rappresentante il martirio di S. Lorenzo" (Amadei 1750 [ed. 1954-1957], IV, p. 657). Lì la vede anche Cadioli (1763, p. 53), scrivendo che "il Martirio di esso Santo, è di Benedetto Pagni, da Pescia, che fu in que' tempi condotto da Roma da Giulio. Il pensiero di questo quadro è preso in parte da un'opera di Tiziano". Il dipinto viene ancora descritto nella chiesa da Chiusole (1782, p. 43), da Lanzi (che passa per Mantova nel 1793 e vede "in S. Andrea di Mantova un S. Lorenzo degno di tanta scuola": Lanzi 1793 [ed. 2000], p. 184) e da Ticozzi (1818, II, p. 102). Dal 1788 ca. però la cappella dovrebbe ospitare la *Sacra con-*

versazione del 1525 di Lorenzo Costa, proveniente dalla demolita parrocchiale di San Silvestro. Il *Martirio di san Lorenzo* entra apparentemente nella raccolta di Gaetano Susani: d'Arco annota infatti sui suoi manoscritti, a proposito dell'opera di Pagni ricordata da Cadioli, che "ora il signor Gaetano Susani crede di possederla nella privata sua galleria" (ASMn, DPA, b. 45, c. 490v; BCMn, ms. 1268, p. 208).

Susani nel 1853 dona il dipinto al Museo Patrio (D'Arco 1853, pp. 24-25 n. 11; ASCMn, tit. X-3-4, 1830-1853); egli, va ricordato, mantiene anche il patronato della cappella di San Sebastiano in Sant'Andrea della quale ha posseduto la pala d'altare (cfr. pp. 11 e 27). Nel 1922 il nostro dipinto, sino ad allora conservato nel palazzo Accademico, è depositato in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 61).

La critica ha sempre identificato la nostra pala con quella già in Sant'Andrea, accettando l'attribuzione a Pagni, fino a che Berzaghi (in *Pittura a Mantova* 1989, p. 240) per primo ha sollevato dei dubbi, notando un notevole scarto qualitativo e stilistico con le opere certe del pittore toscano. Dobbiamo peraltro notare che la decorazione della cappella include due coevi ma deboli affreschi sulle pareti laterali – che a ragione la Perina (1965b, p. 332; ma cfr. Perina 1965, p. 29) ritiene di diversa fattura – e, stando alla testimonianza di Donesmondi, sarebbero stati eseguiti non prima del 1579: Benedetto Pagni, battezzato nel 1503 (Nesi 2002, p. 2), muore però il 12 settembre 1578.

È certo che la cappella di San Lorenzo sia stata di patronato di Baldassarre de' Preti: il testamento del conte palatino, datato 1585 (ASMn, RN, c. 128v), include la richiesta che il suo corpo sia lì condotto, "vel in loco ubi repositus est Sacratissimus Sanguis domini nostri Jesu Christi". Baldassarre, per inciso, nelle precedenti versioni delle ultime volontà non cita mai la cappella in Sant'Andrea ma solamente la sepoltura di famiglia in San Francesco (ASMn, not. F. Galvani, b. 4603, 6 febbraio e 30 maggio 1582; b. 4604, 4 gennaio 1584). Nella visita pastorale del 1612 (ASDMn, Visite pastorali, frate Francesco Gonzaga, dal 1593, c. 31r-v) la cappella è detta "sub titulo Sancti Laurentii et Sanctae Annae" (mentre nella *Declaratio Capellarum* del 1481 era solo "sanctae Annae": Johnson 1975, p. 74).

L'attribuzione a Pagni rimane comunemente accettata, con qualche eccezione: Bertelli (2002, pp. 71-72) ha riserve, mentre io la rifiuto (in *Dipinti* 2002, p. 45). L'unica opera sicura dell'artista databile agli anni Settanta (1573) è la lunetta con l'inamidato *Ritratto di Francesco Buonvicini* del palazzo Comunale di Pescia (Nesi 2002, pp. 10-11); gli è inoltre riferito il murale col *Giuramento di Luigi Gonzaga* nella sala dei Capitani in palazzo Ducale, con una datazione 1576-1578 (Berzaghi 2003, pp. 234-234). Certamente nessuna di queste opere mostra attinenze con il *Martirio di san Lorenzo*, cui spetta una datazione ben oltre il 1580: se il nostro dipinto è realmente quello già in Sant'Andrea, potremmo ipotizzare che sia stato realizzato in sostituzione della pala di Pagni e forse in un momento successivo allo scritto di Donesmondi (1616); la trama della tela su cui è steso il colore è però tale da sconsigliare una datazione troppo tarda, poiché mi pare si possa ben confrontare con i supporti adoperati attorno al 1600. In tal senso vale la pena prendere in considerazione un documento segnalatomi da Giuseppe Rubini: il testamento di Barbara Guareschi Tosi (ASMn, AN, not. G.F. Luccini, b. 5301), la quale il 7 gennaio 1650 lascia "alla Venerabile Compagnia del Santissimo Sacramento di Santo Lorenzo nella medesima chiesa di Santo Andrea, cinque quadri, quali al presente si trovano presso la medesima Compagnia per ornamento della cappella di Santo Lorenzo sodetto".

La tela rielabora un'invenzione di Tiziano, come già notato da Cadioli: deriva infatti dalla stampa, datata 1571 (ma forse del 1567: Suida 1960, p. 69), di Cornelisz Cort, che diffonde un'invenzione del cadorino, fondendo la composizione della pala per i gesuiti di Venezia (conclusa nel 1559) con alcuni dettagli tratti dalla tela inviata in Spagna, per l'Escorial, nel 1567. La nostra tela è nello stesso verso dell'incisione, in controparte rispetto alle due tele di Tiziano, ma ne varia alcuni elementi; omette la figura del portabandiera che c'è in entrambe le tele di Tiziano e nella stampa, aggiunge la veduta urbana sul fondo e alcune delle figure in secondo piano. L'architettura a sinistra potrebbe ricordare la chiesa romana di San Lorenzo fuori le Mura o quella di San Lorenzo in Miranda, che è citata nella pala dei gesuiti del 1559. La fattura della nostra tela è piuttosto modesta: il colore è carico e brillante e la pennellata densa e oleosa, tanto da indurmi a pensare che il copista possa essere un cremonese, o piuttosto un emiliano, come mi suggerisce Berzaghi (com. or.).

L'incisione di Cort è fonte di ispirazione per molte composizioni realizzate sin dalla fine del Cinquecento. La diffusione del modello nel Piacentino è stata analizzata da Arisi (1998, pp. 270-273); una derivazione tardo-seicentesca si conserva nella Pinacoteca Civica di Vicenza (inv. A 247; V. Piermatteo, in *Pinacoteca Civica di Vicenza* 2003, pp. 279-280 n. 120); nel Bresciano, la parrocchiale di Fraine ne accoglie una copia riferita alla bottega di Grazio Cossali; Giuseppe Nuvolone ne ripropone l'iconografia nel Santuario del Santissimo Crocifisso di Como e ancora nel Settecento

Carlo Preda vi s'ispira per una tela conservata nella casa parrocchiale di Orino (Stoppa 1999, p. 243). Infine a San Lorenzo di Curtatone, non lontano da Mantova, in pieno Ottocento il pittore Domenico Bonomi ancora s'ispira al modello di Tiziano, senza apparentemente considerare la tela in esame.

Artista ligure

376. *Madonna col Bambino e san Giuseppe* TAV. CXXIV
1620-1640 ca.
olio su tela – cm 74x61,3
inv. statale 39741
Cornice intagliata e dorata, ottocentesca, cm 81,8x68,4x5,5
Provenienza: Mantova (?), Ugo Dolci (fino al 1959); Mantova, palazzo Ducale (dal 1959).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1994-1995, Laboratorio Soprintendenza.

Nel 1959 Ugo Dolci dona per legato testamentario numerosi dipinti al palazzo Ducale (ASoMn, pos. XIV, scat. 53, Donazioni, con testamento rogito G. Nicolini, 13 aprile 1959, n. 15958; la consegna dei quadri avviene il 13 luglio 1959). Molti di questi dipinti sono esclusi dalla presente catalogazione, poiché databili al XX secolo, mentre tre sono anteriori: questo e i cat. 429 e 609. Non si hanno purtroppo notizie sulla formazione di quella collezione e non conosco pertanto la storia delle tre tele anteriormente al 1959.
Il dipinto è inventariato nel 1993: "olio su tela raffigurante Madonna con Bambino e S. Giuseppe (o donatore). Cm 72x60. Anonimo"; di mediocre fattura, rappresenta la *Sacra Famiglia* secondo un impianto compositivo ancora cinquecentesco, del quale non conosco un eventuale prototipo. L'opera dovrebbe datarsi però già nel Seicento, come farebbero pensare la pennellata densa e materica e il forte chiaroscuro. La nostra tela deve essere giudicata, in mancanza di notizie sulla sua storia, unicamente sulla base dello stile. Credo che possa essere indirizzata, come indipendentemente mi hanno suggerito Michele Danieli e Cristina Terzaghi (com. or.), verso l'arte ligure. Un certa tendenza stereometrica evidenzia l'ascendente di Bernardo Castello e in particolare mi sembra accettabile un confronto con la pittura di Simone Barabino, per esempio con le anatomie e i panneggi torniti e marcati della *Spogliazione di Cristo* della galleria Rizzi di Sestri Levante.

Domenico Fetti, ambito di

377. *Ritratto di Eleonora Gonzaga in veste di sant'Elena* TAV. CXXIII
1621-1625 ca.
olio su tela – cm 199,7x117,9
inv. generale 6864
Cornice, cm 210,7x128,9x6,4
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 213 n. 22 e 246 n. 39; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Ozzola 1949, n. 229; Ozzola 1953, n. 229; Perina 1965b, p. 503 nota 222; Askew 1977, pp. 126 e 127 nota 23; Bazzotti, Englen 1979, p. 15; Zerbi Fanna 1989, p. 39; Farina 1995, p. 450; R. Morselli, in *Domenico Fetti* 1996, p. 282; Tamassia 1996, p. 81; Zerbi Fanna 1997, p. 520; Morselli 1998b,

p. 39; Morselli 1998c, p. 161; Piccinelli 2000, p. 40 nota 94; S. Magister, in *Allgemeines* 1992-2011, 39 (2003), p. 232; Gladen 2005, p. 140; L'Occaso 2005c, pp. 26 e 31 nota 12; Bourne 2009, pp. 171 e 179 nota 77.
Restauri documentati: 1921, Maria Boccalari (BCMn, cartella B); 1956, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1955/1956, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1994, laboratorio della Soprintendenza; 1999, Marcello Castrichini.

Il dipinto si trova originariamente nel monastero di Sant'Orsola: qui viene indicato nel 1786 da Giovanni Bottani ("Ritratto di una figura in piedi, grande al naturale, con croce in mano, rappresenta Santa Orsola o Santa Elena"; App. 4, n. 22) come meritevole di essere trasportato nel Regio Ginnasio e di essere, conseguentemente, musealizzato. All'epoca il quadro è ancora senza attribuzione, così come in un successivo inventario del 1810, quando è in Accademia Virgiliana e detto "d'incerto autore" (App. 8, n. 29); nel 1827 è semplicemente descritto come *Sant'Elena* (App. 9, n. 39). Nel 1862, all'epoca della cessione delle collezioni al Comune, rimane di proprietà dell'Accademia Virgiliana e viene depositato definitivamente in palazzo Ducale nel 1923 (Tamassia 1996, p. 84).
Il corrente riferimento a Lucrina Fetti, che sembra suggerito per la prima volta da Ozzola (1949, n. 229; 1953, n. 229), non è mai stato messo in discussione. Viene accolto anche dalla Askew (1977, pp. 126 e 127 nota 23), la quale per prima identifica la donna con Caterina de' Medici, moglie di Ferdinando Gonzaga, per confronto con il disegno a matita nera (Oxford, Christ Church Library, inv. 449) attribuito a Domenico Fetti o a Justus Suttermans (L. Goldenberg Stoppato, in *Seicento fiorentino* 1986, p. 296 n. 2.259); la devozione di Caterina alla Croce sarebbe un ulteriore elemento a favore dell'identificazione, che viene, come anche l'attribuzione, accolta senza eccezione negli studi successivi (Zerbi Fanna 1989, p. 39; R. Morselli, in *Domenico Fetti* 1996, p. 282; Morselli 1998c, p. 161; Piccinelli 2000, p. 40 nota 94; L'Occaso 2005c, p. 31 nota 12; Bourne 2009, p. 171). La controversa ritrattistica di Caterina è ampiamente trattata dalla Langedijk (1981-1987, I (1981), pp. 342-348); la Morselli (1998c, p. 161) elenca altri ritratti della duchessa tuttora esistenti, includendo il dipinto in esame, la tela di Dionisio Guerri a Castelvecchio (inv. 5546-1B237), il disegno per l'incisione di Claude Mellan e il ritratto in piedi di Antonio Gregori (Siena, collezione privata); vi aggiunge poi un dipinto in collezione privata parigina, che attribuisce a Fetti e data entro il 1616, poiché si tratterebbe di un ritratto pre-matrimoniale (ma né l'identificazione né l'attribuzione convincono). Ricordo che anche un dipinto della Galleria Corsini di Roma è stato identificato come ritratto di Caterina forse di mano di Suttermans (Alloisi 2001, p. 134), ma neanche questa proposta è molto persuasiva.
Il nostro dipinto rappresenta a figura intera una donna vestita con dignità imperiale che porta sulla testa una corona e sostiene con la mano destra una croce, certamente allusiva a sant'Elena, madre di Costantino. La sua veste, foderata di ermellino, è decorata da gioielli: spiccano il fermaglio appuntato sulla manica sinistra e la croce appesa al petto, da cui pendono tre perle a goccia. Sullo sfondo si vedono un cielo corrusco, degli alberi dalle chiome pittoricamente fluide e un piccolo scorcio paesaggistico, con un fiume che serpeggia verso una città, attraversato da due ponti.
Non mi convince il confronto tra l'effigiata e il disegno oxoniense e con altre immagini della duchessa, in cui il naso gibboso è ben evidente; lo stesso potrebbe dirsi del confronto col possibile suo ritratto dipinto da Dionisio Guerri. Per tre ragioni preferisco credere che il ritratto raffiguri piuttosto Eleonora Gonzaga, figlia di Vincenzo I. Primo: la scelta di farsi ritrarre come sant'Elena meglio si spiega con motivazioni onomastiche; secondo: Eleonora giunge a dignità imperiale nel 1621, sposando Ferdinando II, mentre Caterina è solo duchessa; terzo: il volto della donna pare proprio quello di Eleonora e non somiglia a Caterina. In un caso analogo, l'imperatrice Anna è ritratta come sant'Elena nelle *Nozze mistiche* del 1614 di Matthäus Gundelach (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 1103).
La stesura pittorica è curiosamente in bilico tra una pennellata fluida, evidente soprattutto nel paesaggio, e una rigidezza compositiva palese nella figura e soprattutto nell'andamento delle pieghe della veste. Un confronto con il ritratto di Eleonora Gonzaga di Lucrina Fetti (cat. 378) evidenzia discrete diversità nel modo di dipingere gli incarnati; gli scarti qualitativi e stilistici nell'opera della pittrice mi spiazzano, ma la tela in esame potrebbe costituire – se non si tratta di un'opera di qualche altro allievo di Domenico Fetti – un apice qualitativo nella produzione di suor Lucrina.

Lucrina Fetti
Roma 1589 ca. – doc. Mantova 1633

378. *Ritratto di Eleonora Gonzaga* TAV. CXXIII
1622
olio su tela – cm 201,8x119,6
inv. generale 6826
Cornice (del 1891), cm 226,4x144,2x9
Iscrizioni: "Alla Sacra Maestà Della Imperatrice Leonora Gonzaga. Mantova" sulla lettera; già firmato sul retro "Suor Lucrina Fetti romana in S. Orsola, Mantova, ha fatto, 1622" (Ozzola 1949, n. 19).
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

Archivio fotografico storico: Giovetti 8684.
Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 213 n. 23 e 246 n. 38; Intra 1883, p. 47; Intra 1891, n. 6; Intra 1895, pp. 179-180 e 182; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Lazzari 1913, p. 310 nota 1; Endres-Soltmann 1914, pp. 41-43 e 56; M. Endres-Soltmann, in *Allgemeines* 1907-1950, XI (1915), p. 510; Intra 1916, pp. 67-68; Giannantoni 1929, p. 56; Tencajoli 1933, p. 280; *Mostra iconografica* 1937, p. 47 n. 214; J. Lavalleye, in *Allgemeines* 1907-1950, XXXII (1938), p. 324; Ozzola 1949, n. 19; Ozzola 1953, n. 19; Heinz 1963, p. 216; Perina 1965b, p. 466; Paccagnini 1973, p. [38]; Heinz, Schütz 1976, pp. 272-273 n. 241; Askew 1977, pp. 126 e 127 nota 21; Bazzotti, Englen 1979, p. 15; Schizzerotto 1979, p. 94 nota 11; Grassi 1980, p. 202 nota 78; D.S. Chambers, A. Somers Cocks, in *Splendours* 1981, p. 242 n. 273; Schütz 1989, p. 350; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 255; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 738; Zerbi Fanna 1989, pp. 38-39; Berzaghi 1992, p. 86; Farina 1995, p. 450; S. Petrocchi, in *Gonzaga* 1995, p. 473 n. V.102; Tacke 1995, p. 312; Bazzotti 1996, p. 49 nota 12; Tamassia 1996, p. 80; Zerbi Fanna 1997, p. 520; *Viaggio in Italia* 2001, p. 128; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55; E. Venturini, in *Gonzaga* 2002, p. 183; S. Magister, in *Allgemeines* 1992-2011, 39 (2003), p. 231; Gladen 2005, p. 139; Venturelli 2005, pp. 71 e 80; E. Ferri, in *Italian Women Artists* 2007, pp. 183-184; Venturelli 2008, p. 58; Bourne 2009, pp. 167 e 178 nota 72.
Esposizioni: Mantova 1937, n. 214; Londra 1981-1982, n. 273; Mantova 1995, n. V.102.
Restauri documentati: 1891, Filippo Fiscali (ASCMn, IX-9-6, 1901-1910, fasc. 1902; cfr. Tamassia 1996, p. 39); 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra); 1981, Coffani Restauri.

Il dipinto si trovava nel 1786 nel monastero di Sant'Orsola, con ogni probabilità in una sala voltata in cui si conservavano "Sei quadri in tela senza cornice sopra la quale sono effigiate con tutta la persona diverse Principesse della Famiglia Gonzaga" (ASMn, AN, not. A. Pescatori, b. 7110, c. 7v): una sorta di galleria di ritratti di famiglia, tra cui se ne individuano probabilmente almeno altri tre (cat. 328, 341 e 377). Il dipinto è scelto da Giovanni Bottani per essere trasportato, assieme a molti altri, in Accademia Virgiliana. In questa circostanza l'opera è identificabile con il "Ritratto della imperatrice Eleonora Gonzaga, dipinta dalla Fetti, figura in piedi" (App. 4, n. 23); d'Arco (1857-1859, II (1859), p. 213 n. 23) per errore trascrive "del Fetti". Il quadro giunge quindi nel palazzo dell'Accademia, dove è già nel 1810, riconoscibile nell'inventario di Felice Campi in una di tre tele "d'incerto autore" (App. 8, nn. 27-29); è ricordato nell'inventario del 1827, con maggior precisione, come il ritratto "di Eleonora Gonzaga che fu imperatrice dipinto da Lucrina Fetti romana monaca in S. Orsola" (App. 9, n. 39). Rimane di proprietà dell'Accademia anche oltre il 1862, anno del rogito Siliprandi, e viene depositato in palazzo Ducale nel 1923 (Tamassia 1996, p. 83).
Intra cita nel 1883 (p. 47) il dipinto, forse tratto in inganno da d'Arco, come opera "del Feti", e nel 1891 (n. 6) ne precisa l'identificazione iconografica con Eleonora Gonzaga (1598-1655), figlia di Vincenzo I e moglie, dal 1621, dell'imperatore Ferdinando II. Il quadro viene quindi menzionato dalla Endres-Soltmann (1914, p. 56) come opera della sorella Lucrina; è poi esposto nel 1937 alla *Mostra iconografica* (p. 47 n. 214) e solo allora viene notata la scritta sul retro della tela, che "ne autentica l'autrice", e ne viene supposta la derivazione "da qualche modello a noi ignoto". Ozzola (1949, n. 19) trascrive esattamente quanto è in grado di leggere dietro la tela: "Suor Lucrina Fetti romana in S. Orsola, Mantova, ha fatto, 1622", permettendo quindi di datare l'opera; un rifodero del 1981 ha nascosto la scritta, riprodotta però su carta incollata al telaio e corrispondente a quella vista da Ozzola. Con la stessa formula, sintetizzata in sigla, Lucrina si firma in un modesto ciclo di pitture del 1629 realizzato per Sant'Orsola (su cui: Zerbi Fanna 1989, pp. 47-48; L'Occaso 2002b, pp. 38-39; L'Occaso 2006b, p. 117 nota 124). Heinz e Schütz (1976, pp. 272-273 n. 241) affermano che il quadro mantovano è una variante del ritratto di Eleonora del Kunsthistorisches Museum di Vienna ma conservato ad Ambras (inv. GG 7146), opera di Justus Suttermans del 1621. La ritrattistica di Eleonora è vasta e

include, oltre ai quadri ricordati da Lavalleye (in *Allgemeines* 1907-1950, XXXII (1938), p. 324) e ai dipinti viennesi ricordati da Heinz (1963, pp. 215-216 nn. 204-208), la tela del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (inv. 716), un dipinto già a Poggio a Caiano e ora nei depositi degli Uffizi (inv. 1890 n. 4274), quello di Tiberio Titi del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 3477) ma ora a Schönbrunn, un quadro di proprietà del Prado di Madrid (inv. 1961) depositato al Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú (Barcellona) nel 1986 (*Museo del Prado* 1990, p. 591 n. 2245, come "Escuela de J. Sustermans") e ancora, tra tanti (cfr. anche *Mostra iconografica* 1937, pp. 46-47 nn. 209-213; Goldenberg Stoppato 2006, p. 36), un dipinto presentato all'8ª mostra mercato di antiquariato di Assisi (1980) come ritratto di Claudia de' Medici (cm 200x111) e due dipinti recentemente transitati sul mercato (Bocchi 2003, p. 277, e Sotheby's, Amsterdam, 30 settembre 2008, lotto 680).

Gli studi successivi non fanno che ribadire i dati già acquisiti e la sola Venturelli si sofferma sulla lettura iconografica della tela e sulle differenze rispetto al prototipo viennese. La studiosa nota difatti che, al posto del cagnolino, nel quadro mantovano sul tavolo compaiono la corona imperiale e una lettera, a lei indirizzata; questa variante, così come il gesto di Eleonora che stringe la catena portata al collo alludendo al "giogo" nuziale, la inducono a ritenere il dipinto viennese anteriore e quello mantovano posteriore al matrimonio. Ciò sembra effettivamente confermato dalle rispettive datazioni: il quadro di Suttermans, realizzato certamente durante il soggiorno mantovano del pittore che si data al 1621, dovette precedere presso la corte imperiale l'arrivo della stessa Eleonora, mentre la tela della Fetti allude al matrimonio già celebrato e si conservava in Sant'Orsola perché lì Eleonora riceve la sua educazione e rimane fino al 1621.

Il modello del dipinto mantovano però non è, contrariamente a quanto sin qui affermato, quello di Ambras, bensì una diversa composizione. Un quadro conservato nel Circolo ufficiali di Verona, in deposito dal Museo di Castelvecchio (inv. 6357-1B2349, cm 208x121), sembrerebbe essere un dipinto dello stesso Suttermans, forse col concorso della bottega, ed è senz'altro il modello adottato e semplificato in parte da Lucrina.

La tela mantovana, con la sua superficie pittorica smaltata e compatta, è di fondamentale utilità per ricostruire l'attività di Lucrina, sorella di Domenico Fetti, e si data proprio nell'anno in cui Domenico abbandona Mantova; della pennellata fluida e briosa del fratello, rimane solo una pallida eco nel tendaggio rosso, mentre la resa dell'incarnato e della sontuosa veste dell'imperatrice mostrano l'irrigidimento in sigla.

Justus Suttermans, attr. a
Anversa 1597 – Firenze 1681

379. *Ritratto di Vincenzo II Gonzaga* TAV. CXXIX
1622-1625
olio su tela – cm 202,3x112,3
inv. generale 6825; inv. statale 197
Cornice, cm 225,5x136,5x9
Iscrizioni: sul mantello "PROBASTI", "DOMINE"; sul retro, tra le altre "... riconsegnare alla Galleria Sangiorgi" [di Roma?].
Provenienza: Reggio Emilia, Leocadia Palazzi Venturi (fino al 1914); Mantova, palazzo Ducale (dal 1914).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Bardini 94; Giovetti 120, 8683.
Bibliografia: *Esposizione d'Arte* 1899, p. 31, n. 2; G. Gamba, in *Mostra del Ritratto* 1911, p. 185; *Mostra del Ritratto* 1911, p. 222 n. 13; Anonimo 1915, p. 51; Podreider 1928, p. 242; Giannantoni 1929, p. 56; L. Burchard, in *Allgemeines* 1907-1950, XXVII (1933), p. 318; Giannantoni 1937; *Mostra iconografica* 1937, p. 45 n. 204; Ozzola 1946, p. 7 n. 9; Ozzola 1949, n. 14; Ozzola 1953, n. 14; Marani 1960, p. 25 (?); Perina 1965b, p. 515; Paccagnini 1973, p. [38]; Pelati 1973, pp. 314-315; Mattioli 1977b, p. 75; D.S. Chambers, in *Splendours* 1981, p. 237 n. 258; Malacarne 1992, p. 185 fig. 190; De Maere, Wabbes 1994, I, p. 381 (?); Malacarne, Bini 1995, p. 90; S. Petrocchi, in *Gonzaga* 1995, pp. 473-474 n. V.103; Fahy 2000, p. 29 n. 94; Martinelli Braglia 2000, p. 103; *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 197 n. 767; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55; Furlotti, Rebecchini 2008, p. 261; Malacarne 2010, p. 155.
Esposizioni: Reggio Emilia 1899, n. 2; Firenze 1911, n. 13; Mantova 1937, n. 204; Londra 1981-1982, n. 258; Mantova 1995, n. V.103.
Restauri documentati: 1914, ignoto (ASCMn, cat. IX-9-6, 1911-1922, fasc. 1914); 1923 ca., Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 1981, Coffani Restauri (ASoMn, anno finanziario 1981, Restauri opere d'arte proprietà statale, Cap. 2045).

Nel 1899 il dipinto è in mostra a Reggio Emilia (*Esposizione d'Arte* 1899, p. 31, n. 2): "Ritratto del duca di Mantova Francesco Gonzaga nel costume dell'Ordine cavalleresco del Sacramento – secolo XVI – Esposto dalla Contessa Leocadia Palazzi Venturi". La nobildonna presta la tela anche alla fiorentina *Mostra del Ritratto* del 1911 (p. 210 n. 13), dove il dipinto figura come opera di "Francesco Pourbus (?)" e l'astante è identificato con Francesco IV Gonzaga con l'abito dell'ordine del Redentore (fondato da Vincenzo I nel 1608). Tre anni dopo il dipinto è acquistato dallo Stato e destinato al palazzo Ducale di Mantova, ove giunge con l'attribuzione e l'identificazione suddette (ASCMn, cat. IX-9-6, 1911-1922, fasc. 1914).
Podreider nel 1928 (p. 242) suggerisce che l'autore del ritratto non sia Pourbus, ma un anonimo pittore lombardo del XVII secolo, e cinque anni più tardi Burchard (in *Allgemeines* 1907-1950, XXVII (1933), p. 318) nomina il dipinto tra le attribuzioni errate a Pourbus; entrambi accettano la corrente identificazione dell'effigiato. Questa è invece messa in discussione da Giannantoni (1937), il quale vi riconosce le fattezze del duca Vincenzo II, data di conseguenza il ritratto al 1622, anno in cui il Gonzaga non è ancora Gran Maestro dell'ordine del Redentore, e lo attribuisce a Justus Suttermans, di passaggio per Mantova in quell'anno.
Le proposte di Giannantoni sono state accolte sino a poco tempo fa. A un pittore dell'Italia settentrionale attivo verso il 1625 pensa Fahy (2000, p. 29 n. 94), il quale giudica l'opera da una fotografia, senza rapportarla al dipinto mantovano. Il recente suggerimento della Goldenberg Stoppato (in *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 197, n. 767), che il quadro mostri piuttosto le fattezze di Ferdinando Gonzaga, non può essere accolto, poiché il volto è senz'altro quello di Vincenzo II. Questi è ritratto da giovane con l'onorificenza dell'ordine cavalleresco, in una tela del Museum of Fine Arts di Boston (inv. 13.2903; Murphy 1985, p. 138, come "Portrait of a Young Nobleman" di pittore italiano del secondo quarto del secolo). Alcuni studiosi hanno accolto con riserve l'attribuzione a Suttermans (Ozzola 1946, p. 7 n. 9; Ozzola 1949, n. 14; Ozzola 1953, n. 14; Perina 1965b, p. 515; Mattioli 1977b, p. 75; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55). L'impostazione del dipinto, di notevole qualità, e l'attenzione verso il particolare sembrano riferibili a un artista dell'Italia settentrionale piuttosto che a un fiammingo e l'attribuzione a Justus mi lascia dubbioso soprattutto per la resa dei tessuti, che non sembra avvicinabile ai modi del pittore anversano.

Justus Suttermans, copia da

380. *Ritratto di Eleonora Gonzaga* TAV. CXXIII
1623-1630 ca.
olio su tela – cm 60x48
inv. generale 12236
Cornice, cm 71,5x59,2x6
Provenienza: incerta.
Proprietà: comunale (?).

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 133; Ozzola 1953, n. 133; Mattioli 1977; Mattioli 1977b, p. 81 n. F.16; *Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 197 n. 768.
Esposizioni: Mantova 1977, n. F.16.
Restauri documentati: 1976, Assirto Coffani.

Di incerta provenienza, il dipinto sembra citato in palazzo Ducale per la prima volta solo nel 1942, quando è inventariato come "Ritratto di Principessa incognita" e senza precisazioni di carattere cronologico o attributivo. In seguito Ozzola (1949, n. 133; 1953, n. 133) lo descrive come "Ritratto di dama" di scuola fiamminga del Seicento e definendolo una copia.
La Mattioli (1977; 1977b, p. 81 n. F.16) identifica la donna in Eleonora Gonzaga, figlia di Vincenzo I e moglie, dal 1621, dell'imperatore Ferdinando II. Secondo la studiosa il dipinto, qualitativamente modesto, la raffigura all'epoca delle sue nozze, nel 1621, ed è copia

da una tela di Suttermans conservata a Firenze (palazzo Pitti, inv. 1912, n. 203), che si data però al 1623-1624 (Goldenberg Stoppato 2006, p. 36 n. 6). Con le stesse indicazioni il dipinto è ricordato nel recente repertorio di pittura fiamminga e olandese in Lombardia (*Repertory* 2001-2002, II (2002), p. 197 n. 768); da esse non ci si deve scostare. La datazione dell'opera potrebbe essere circoscritta al terzo decennio.

Pietro Martire Neri (?)
Cremona 1601? – Roma 1661

381. *Presentazione di Maria al tempio* TAV. CXXX
1625 ca.
olio su tela – cm 217,7x149,2
inv. generale 7029
Cornice, cm 222,7x154,2x4,9
Iscrizioni: "קדש ליהוה" ("Sacro a Dio"), sul copricapo del sacerdote.
Provenienza: Mantova, Regio Ginnasio (fino almeno al 1781); Mantova, biblioteca Comunale (almeno dal 1870 al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Cini 400367; Giovetti 4673, 6172, 12846.
Bibliografia: *Nota* 1748, p. 172; Pacchioni, Pacchioni 1930, p. 149; Ozzola 1946, p. 18 n. 78; Ozzola 1949, n. 158; Ozzola 1949b, p. 81; Ozzola 1953, n. 158; Paccagnini 1956, p. 580; Olsen 1962, p. 131 nota 283; Perina 1965b, p. 457; Donzelli, Pilo 1967, pp. 172 e 175; Lehmann 1967, p. 233 n. 69; A. Rizzi, in *Mostra della pittura veneta* 1968, p. 60; Rizzi 1969, p. 45; Paccagnini 1973, p. [31]; Bazzotti, Englen 1979, p. 15; Pallucchini 1981b, I, p. 136; Safarik 1985, p. 47; Tellini Perina 1989, p. 125; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 49 e 254; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 737; Safarik 1990, pp. 12, 139, 141 e 160-161 n. 42; Rossi 1991, p. 14; Berzaghi 1992, p. 86; Camilot 1993, pp. 42 e 46 nota 8; Rowlands 1996, p. 252; Tamassia 1996, p. 62; C. Tellini Perina, in *Domenico Fetti* 1996, p. 161 n. 38; G. Milantoni, in *DBI* 1960-2010, XLVII (1997), p. 308; Pulini 1999, p. 109; Binotto 2001, p. 273; L'Occaso 2002, p. 41; S. Magister, in *Allgemeines* 1992-2011, 39 (2003), p. 228; E. Venturini, in *Prodigi della misericordia* 2003, p. 77; L'Occaso 2008d, pp. 13-14; Morselli 2009, p. 188; R. Piccinelli, in *Federico Barocci* 2009, pp. 282-284 n. 16; Tanzi 2011, p. 15 nota 10.
Esposizioni: Mantova 1996, n. 38; Siena 2009-2010, n. 16.
Restauri documentati: 1953, Giuseppe Arrigoni (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere d'arte danneggiate durante la guerra); 1993, Coffani Restauri.

Il dipinto è ricordato per la prima volta dalla anonima *Nota* del 1748 (p. 172), nel complesso dei gesuiti: "Nella Scuola, detta l'*Inferiora*. La tavola all'altare, che dimostra la Presentazione della B. Vergine, è di Domenico Fetti". Nulla dice in proposito la *Descrizione* di Cadioli: probabilmente il dipinto, a seguito della ristrutturazione del collegio gesuitico avvenuta attorno alla metà del Settecento sotto la direzione di Alfonso Torreggiani, viene tolto dalla sua originale collocazione e non è più visibile. Un inventario del 1810 ricorda infatti nell'oratorio della scuola una pala di Giuseppe Bazzani delle stesse dimensioni del cat. 381 (App. 8, n. 85), rappresentante l'*Annunciazione* e attualmente dispersa, che potrebbe aver sostituito la nostra tela (L'Occaso 2008d, p. 15). Questa risulta invece depositata, nel 1781, presso il Regio Ginnasio, descritta come un "Quadro della Presentazione, del Fetti" (App. 3, n. 22). In seguito il dipinto dev'essere giunto nei locali della biblioteca, poiché un inventario del 1870 vi indica un "Quadro in tela a olio: la Presentazione di M. V. al tempio, alto metri 2, largo 1,30 (si crede di Lucrina Feti)" (cfr. Tamassia 1996, p. 56). Nel 1881 il dipinto è tra i beni conservati nella biblioteca e ceduti in proprietà al Comune e nel 1923 è tra le opere trasportate dalla biblioteca in palazzo Ducale (cfr. Tamassia 1996, p. 62). Per trovare una nuova citazione bibliografica dell'opera, dopo l'isolata menzione settecentesca, dobbiamo aspettare il 1930, quando i Pacchioni (1930, p. 149) ne pubblicano la foto con una attribuzione a "Domenico Feti (?)". La proposta viene accolta senza riserve da Ozzola (1946, p. 18 n. 78; 1949, n. 158; 1953, n. 158) e così in seguito dalla maggioranza degli studiosi. Olsen (1962, p. 131 nota 283) si accorge che la composizione deriva dal dipinto del Barocci realizzato per la chiesa del Gesù di Roma. La Perina (1965b, p. 457) nota la discontinuità qualitativa della composizione, ma l'autografia del dipinto non è messa in dubbio; secondo Lehmann (1967, p. 233 n. 69), invece il di-

pinto è "Sicher kein Original von Fettis Hand, wie schon aus der fast wörtlichen Übernahme der linken Randfigur aus dem Lunettone [cat. 365] deutlich wird. Die Architektur ist für Fetti zu schwer und zu dunkel, die Figuren sind zum großen Teil verzeichnet, die Details übertrieben genau gesehen, die Kopftypen passen nicht in Fettis Oeuvre. Von einem Gehilfen, der vielleicht am Lunettone selbst mitgearbeitet hat, stammt das Bild mit einige Wahrscheinlichkeit".
Safarik (1990, pp. 160-161 n. 42) analizza il dipinto, che ritiene databile ai primi anni mantovani di Fetti, ossia intorno al 1615, e precisa che la composizione deriva dal Barocci attraverso l'incisione realizzata quell'anno da Philippe Thomassin; lo studioso ritiene che la discontinua resa qualitativa dell'opera si debba proprio alla sua datazione "alta".
Il dipinto è difficilmente databile al 1615 ca., come ritengono Safarik (1990, p. 161) e Milantoni, poiché mostra una libertà pittorica che non ha riscontro nell'opera di Fetti di quegli anni, quando l'artista è ancora legato all'arte del Cigoli. Bisogna inoltre notare che il dipinto era collocato nella "scuola Inferiore" del collegio gesuitico, la cui costruzione inizia nel 1624 su impulso di Ferdinando Gonzaga, il quale solo nel 1625 è autorizzato a fondare l'Università. Se il dipinto è stato realizzato appositamente per quell'occasione, e non è stato piuttosto "reimpiegato", dovremmo supporre una datazione intorno al 1625, che necessariamente escluderebbe una paternità di Fetti, morto nel 1623 e allontanatosi da Mantova già l'anno prima (L'Occaso 2008d, pp. 13-14).
La qualità dell'opera è tuttavia alta, tanto da richiedere uno sforzo per una adeguata alternativa attributiva. È difficile che si tratti di Andrea Motta (su cui: L'Occaso 2010e, pp. 66-70), uno stretto collaboratore di Fetti che sembra tuttavia orientato verso diverse soluzioni formali. Nel terzo decennio del XVII secolo non dovevano mancare artisti, anche di alta levatura, usciti dalla "scuola" di Fetti: persino Viani e Santner ne assimilano la fluidità pittorica. Pietro Martire Neri, il quale secondo me, secondo Berzaghi, Marinelli e Tanzi (com. or.) sarebbe un candidato per la nostra pala, si forma sull'arte del pittore romano; merita d'essere indagato in tal senso il rapporto tra la tela mantovana e il *Miracolo del cieco nato*, giovanile opera di Neri (Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone, inv. 242), tutta di ascendenza fettiana. Vi si trovano le stesse figure consumate e scavate e le medesime pennellate rapide e sicure.
Che il nostro dipinto sia servito d'ispirazione a Maffei, per la sua tela d'analogo soggetto nella Rotonda di Rovigo (Rossi 1991, p. 14), o che possa aver ispirato la *Presentazione* del Genovesino in San Marcellino a Cremona, sarebbe certo un elemento a favore di un'autografia fettiana del nostro quadro, o perlomeno della sua visibilità e relativa celebrità. Rispetto all'incisione di Thomassin, entrambe le opere testé citate mostrano una variante iconografica desunta verosimilmente dal dipinto mantovano: la posizione di profilo della Vergine. Safarik (1990, p. 161 n. 42a) con tutte le cautele del caso ha suggerito che un disegno dello stesso soggetto, venduto a Parigi (Nourri) nel 1785 con l'attribuzione a Fetti ("*La présentation de la Vierge au temple*. Dessin à la plume et à l'encre de Chine: 17 fr.": Mireur 1911, p. 146), potesse avere qualche relazione con la nostra tela.

Artisti nordici

382. *I discendenti di Lamech* TAVV. CXXXII-CXXXIV
1625-1640 ca.
inv. statale 215
olio su tela – cm 212x241,5 ca.

383. *Tubalcano lavora il ferro*
1625-1640 ca.
inv. statale 216
olio su tela – cm 214x253 ca.

384. *Scena veterotestamentaria (?)*
1625-1640 ca.
olio su tela – cm 209x251,5 ca.
inv. statale 217

385. *Il figliol prodigo porcaro*
1625-1640 ca.
olio su tela – cm 220,5x129,5 ca.
inv. statale 218

386. *Giuseppe venduto dai fratelli (?)*
1625-1640 ca.
olio su tela – cm 210x286
inv. statale 219

387. *Seth e il figlio Enos*
1625-1640 ca.
olio su tela – cm 210x256 ca.
inv. statale 220

388. *Scena veterotestamentaria (?)*
1625-1640 ca.
olio su tela – cm 210x243,5 ca.
inv. statale 221

389. *Scena veterotestamentaria (?)*
1625-1640 ca.
olio su tela – cm 210x325 ca.
inv. statale 222

390. *Scena veterotestamentaria (?)*
1625-1640 ca.
olio su tela – cm 210x314 ca.
inv. statale 223

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: Piccolomini 1631 [ed. 1976], p. 34 (?); Cottafavi 1933, p. 64; Cottafavi 1934, pp. 136-138; Paccagnini 1969b, p. 215 nota 163; Safarik 1985, p. 50; Berzaghi 1988b, pp. 89-90; Safarik 1990, pp. 70 e 267; Berzaghi 1992, p. 47; Berzaghi 2003, p. 258; Bertelli 2007b, p. 353; Bertelli 2008, pp. 157-158; Berzaghi 2008, p. 96; L'Occaso 2008b, pp. 115-117; Piccinelli 2011, p. 110.
Restauri documentati: 1951, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1951/1952, pos. 3, Restauro opere d'arte) (un *Paesaggio* di 221x132 cm, forse il 385); 1953, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere d'arte) (un *Paesaggio* di 215x255 cm e uno di 215x320 cm, forse il 389); 1953, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere d'arte) (un *Paesaggio* di 215x265 cm e uno di 215x275 cm, forse il 386); 1953, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere d'arte) ("otto pannelli decorativi dipinti a tempera su tela di Antonio Maria Viani raffiguranti "Cariatidi con testa di cavallo" (m. 0,80x2,35)"; si tratta delle lesene alternate ai quadroni)

Tra le non molte opere nate per il palazzo Ducale e qui ancora conservate si annoverano questi nove quadroni seicenteschi, fissi nel muro nel luogo d'origine, ora noto proprio come "sala dei Paesaggi". La prima citazione delle tele negli inventari del palazzo è consuetamente ritenuta quella dell'inventario del 1665, che descrive "nove pezzi di paesaggi grandi, dipinti a oglio con rapresentazione di diverse favole" (ASMn, AG, b. 331, c. 198v; Berzaghi 1988b, p. 89), esattamente come nella stanza attigua, che ne ospitava altri nove (Piccinelli 2011, p. 222 nn. 91-92): questa seconda serie è ancora attestata nell'inventario del palazzo Ducale del 1804 (App. 7, nn. 406-414), ma manca nel 1810. Nel 1631 il generale Ottavio Piccolomini (1631 [ed. 1976], p. 34), relazionando sullo stato del palazzo Ducale dopo il sacco, nota nelle stanze successive ai camerini della Grotta, e quindi nel sito in questione, dei "quadri nelli frisi di pittura grande di paesi diversi con barche e navilli in mare", che suppongo possano corrispondere ai nostri (cfr. Safarik 1990, p. 70; L'Occaso 2008b, p. 116). I nove dipinti in esame sono sempre rimasti al loro posto, incassati tra robuste cornici lignee decorate con un sottile disegno a mascherina e scanditi da lesene dipinte; li rammenta anche l'inventario del 1714, come "Nove quadri in tella di paesi diversi all'intorno, con cornisamenti incastrati nella muraglia" (Malacarne 2008, p. 52).

Non si tratta, in verità, di generici *Paesaggi*, ma di rari soggetti veterotestamentari, tratti da incisioni fiamminghe tardomanieriste (L'Occaso 2008b, p. 117). L'inventario 220 deriva esattamente dall'incisione di Johannes Sadeler su disegno di Maarten de Vos, raffigurante Seth e il figlio Enos (*Gen*. 4, 26) e facente parte della serie *Bonorum et malorum consensio*, del 1586, dedicata a Ferdinando arciduca d'Austria (ripreso anche in un affresco della villa Malipiero a Zelarino, presso Venezia: I. di Lenardo, in *Affreschi nelle ville venete* 2008, p. 550). La scena dell'inventario 219 è ripresa, nell'ambientazione paesistica, dall'incisione di Ægidius Sadeler da Roelandt Savery, *Paesaggio con ponte* (*Hollstein's Dutch and Flemish* 1949-2010, XXII (1980), p. 51 n. 226), stampata nel 1609 ad Amsterdam e facente parte della serie di *Sei paesaggi montuosi del Tirolo*. La ripresa tuttavia non è pedissequa e nel dipinto l'impaginazione è più ampia: la stampa inoltre non presenta figure; allo stesso modello si rifà anche un *Paesaggio* di collezione Terragno a Lecce, attribuito in maniera poco persuasiva al Pozzoserrato (Bodart 1999, p. 214 n. 101). Nell'inventario 215 la scenetta coi due putti che giocano con una capra è parzialmente ripresa da i *Discendenti di Lamech* del *Boni et mali scientia* di Maarten de Vos inciso da Johannes Sadeler nel 1583; l'inventario 216 viene dal *Tubalcano che lavora il ferro* della stessa serie. L'unica scena di formato verticale potrebbe ispirarsi a un'incisione di Jan Saenredam da Bloemaert (*Hollstein's Dutch and Flemish* 1949-2010, XXIII (1980), p. 27 n. 27; si veda anche l'inv. 349 della Galleria Spada di Roma), che rappresenta il *Figliol prodigo ridotto a porcaro*. Inoltre, l'inv. 217 riprende in maniera piuttosto precisa un disegno attribuito a Tiziano e più volte tradotto in incisione, dal XVI secolo fino almeno a Valentin Lefèvre (Chiari 1982, p. 119 n. 111; Ruggeri 2001, p. 219 n. I.28). Il cat. 386 potrebbe rappresentare Giuseppe venduto dai fratelli (*Gen*. 37, 25-28). È verosimile che anche il soggetto delle rimanenti scene, per quanto qui non identificato, sia veterotestamentario.

Il primo tentativo di attribuzione delle tele è, a quanto mi consta, nell'inventario del palazzo del 1860, dove sono descritte come opere dell'anversano Frans Geffels; identico riferimento è proposto nell'inventario del 1937. La prima attestazione bibliografica sembra tuttavia solo quella di Cottafavi, che nel 1933 allude allo "stanzone con le tele dipinte a paesaggi, probabilmente dal Viani" (Cottafavi 1933, p. 64). Lo stesso autore, l'anno appresso, descrive i restauri lì operati: "In questa ultima sala non avemmo che a fermare i pannelli del Viani, dai quali la stanza prende il nome" (Cottafavi 1934, p. 136). Ozzola tace e bisogna attendere che Berzaghi (1988b, pp. 89-90) torni sull'argomento, supponendo che i dipinti siano stati realizzati in occasione del restauro dell'appartamento del Paradiso avvenuto in seguito al sacco del 1630-1631; egli ritiene quindi che essi si datino agli anni di Carlo II Gonzaga Nevers (1637-1665), e che spettino a due diversi artisti. Egli esclude, su basi stilistiche, la possibilità di un intervento di Geffels e ritiene invece che nelle nove tele abbiano collaborato un paesaggista di cultura fiamminga e un figurista, al quale giustamente riconosce anche le *Storie di Troia* tuttora conservate in palazzo Ducale (cat. 391-397). Concordo sia sull'esclusione di Geffels, sia sull'opportunità di individuare un legame con l'altro ciclo. Una conferma, se necessaria, viene anche dalla constatazione che l'artista ripropone identiche tipologie in entrambi i cicli: l'uomo posto di fianco al carro nell'inv. 219, analogo a una figura dell'inv. 220, è praticamente analogo al soldato che armeggia con i bacili nel cat. 397.

Safarik (1990, p. 267) scrive che il duca Ferdinando Gonzaga intorno al 1621 "trattò anche con Paul Bril di vari paesaggi, di cui una serie costituita da nove dipinti è tuttora conservata nell'appartamento del Paradiso nella stanza denominata «Sala dei paesaggi»". L'attribuzione non è neppure presa in considerazione nella recente monografia su Bril (cfr. Cappelletti 2006), ma può essere scartata, per l'evidente divario qualitativo tra le opere di questo artista e le tele mantovane. Recentemente Berzaghi (2003, p. 258) è tornato a occuparsi di esse, ammettendo che i pannelli lignei che separano le scene sono "di lontana derivazione vianesca". Il figurista è lo stesso che realizza le *Storie di Troia*, alle quali si rimanda per un approfondimento delle componenti vandyckiane e fiamminghe (cat. 391-397); il paesista – mantenendo la distinzione fra due mani – è anch'egli un nordico, nel quale gli influssi della pittura fiamminga sono assai forti. Oltre ai riferimenti iconografici e compositivi da Maarten de Vos, dobbiamo notare una tavolozza spesso brillante e spumosa, ma che si fa talvolta più bruna, non ignara dell'arte di Fetti. Troviamo in questi paesaggi l'utilizzo di toni caldi in primo piano e di colori via via più freddi in lontananza; la pennellata è larga e rapida.

Il problema della datazione delle tele coincide, in buona misura, con quello del trasferimento dei camerini di Isabella d'Este dalla Corte Vecchia alla Domus Nova, in quanto il pittore di figure realizza le sue *Storie di Troia* nella cornice dello Studiolo isabelliano quando esso è già nell'appartamento del Paradiso. Questo spostamento per alcuni studiosi deve datarsi entro la reggenza di Ferdinando Gonzaga, cioè entro il 1626 (Safarik 1990, pp. 68-70), dato che nel 1623 il sesto duca di Mantova attende che a breve il suo nuovo ap-

partamento sia terminato (Morselli 2000, p. 96; Morselli 2006, p. 30). Secondo altri invece l'adattamento dell'appartamento del Paradiso si daterebbe agli anni di Carlo I Gonzaga Nevers (1628-1637) (Gerola 1929, pp. 287-288; Cottafavi 1934, p. 133; Berzaghi 1996, pp. 40-42; Berzaghi 2003, p. 258; Brown 2005, p. 160). Non necessariamente lo spostamento dei camerini isabelliani è avvenuto negli stessi anni della sistemazione dell'appartamento. Poiché mi pare probabile che la testimonianza del generale Piccolomini si riferisca proprio alle nostre tele, mi sembra prudente proporre una datazione tra il 1625 e il 1640, lasciando aperte tre possibilità: che i *Paesaggi* siano stati commissionati da Ferdinando, in conclusione dell'allestimento del nuovo appartamento; che siano stati ordinati da Carlo I subito prima del sacco (e quindi nel 1628-1630); infine – se la testimonianza del Piccolomini dovesse risultare inaffidabile – che le nove tele siano state dipinte subito dopo il sacco, nel quarto decennio del Seicento.
Ricordo che il paesaggista tedesco Michael Sacher (o Sackerer), di origine monacense, collaboratore di Fetti e di Viani, giunge a Mantova nel 1614 e vi muore nel 1625. Egli dipinge anche alcuni paesaggi già nella galleria della Mostra ma ora dispersi (L'Occaso 2007, pp. 108-109) e, nel caso le nostre tele risultassero dipinte a date molto alte, potrebbe esserne l'autore; non conoscendosi però sue opere, l'ipotesi non può che rimanere solo una cauta proposta.

Artista nordico

391. *Venere chiede a Vulcano le armi per Enea* TAVV. CXXXV-CXXXVII
1625-1640 ca.
olio su tela – cm 148x192
inv. statale 697
Cornice lignea dorata, cm 152x197,4x4,5

Archivio fotografico storico: Alinari 18786 (Studiolo nel Paradiso); ISAL 49337 (foto Premi, d'insieme); Longhi 0420195 (foto Calzolari; nella cartella Anton Van Dyck).
Restauri documentati: 1769, Domenico Conti Bazzani o Giacomo Gatti (ASMn, Sc, b. 66, 4 luglio 1769); 1956, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1955/1956, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1996-1998, Francesco Melli.

392. *La disputa per le armi di Achille*
1625-1640 ca.
olio su tela – cm 152x192
inv. statale 698
Cornice lignea dorata, cm 157,2x197,3x4,5

Archivio fotografico storico: Longhi 0420196 (foto Calzolari; nella cartella Anton Van Dyck).
Restauri documentati: 1769, Domenico Conti Bazzani o Giacomo Gatti (ASMn, Sc, b. 66, 4 luglio 1769); 1956, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1955/1956, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1996-1998, Francesco Melli.

393. *Enea abbandona Troia con Anchise e Ascanio*
1625-1640 ca.
olio su tela – cm 148x240
inv. statale 699
Cornice lignea dorata, cm 153x245,8x4,5

Archivio fotografico storico: Giovetti 10511.
Restauri documentati: 1769, Domenico Conti Bazzani o Giacomo Gatti (ASMn, Sc, b. 66, 4 luglio 1769); 1947, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri di opere d'arte) ("quadro attribuito a Vandyck rappresentante Enea col padre e col figlio", di cm 149x239); 1956, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1955/1956, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1996-1998, Francesco Melli.

394. *Ulisse scopre Achille tra le figlie del re di Sciro*
1625-1640 ca.
olio su tela – cm 149x184
inv. statale 700
Cornice lignea dorata, cm 153,4x189,4x4,5

Archivio fotografico storico: Longhi 0420197 (foto Calzolari; nella cartella Anton Van Dyck).
Restauri documentati: 1769, Domenico Conti Bazzani o Giacomo Gatti (ASMn, Sc, b. 66, 4 luglio 1769); 1956, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1955/1956, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1996-1998, Francesco Melli.

395. *Morte e apoteosi di Achille incoronato da Minerva e dalla Vittoria*
1625-1640 ca.
olio su tela – cm 149x318
inv. generale 12227; inv. statale 701
Cornice lignea dorata, cm 154,4x322x4,5

Restauri documentati: 1769, Domenico Conti Bazzani o Giacomo Gatti (ASMn, Sc, b. 66, 4 luglio 1769); 1947, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri di opere d'arte) ("quadro attribuito a Vandyck rappresentante l'Apoteosi di Achille", di cm 155x306); 1956, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1955/1956, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1996-1998, Francesco Melli.

396. *Venere sogna la presa di Troia (?)*
1625-1640 ca.
olio su tela – cm 140x190 ca.
inv. statale 702
Cornice lignea dorata, cm 142,9x192,9x4,2

Restauri documentati: 1769, Domenico Conti Bazzani o Giacomo Gatti (ASMn, Sc, b. 66, 4 luglio 1769); 1956, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1955/1956, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1996-1998, Francesco Melli.

397. *L'ira di Achille (?)*
1625-1640 ca.
olio su tela – cm 153x305
inv. statale 703
Cornice lignea dorata, cm 159x310,3x4,5

Restauri documentati: 1769, Domenico Conti Bazzani o Giacomo Gatti (ASMn, Sc, b. 66, 4 luglio 1769); 1947, Carlo Andreani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri di opere d'arte) ("quadro attribuito a Vandyck rappresentante la Cena di Atreo", di cm 155x306); 1956, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1955/1956, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1996-1998, Francesco Melli.

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: Patricolo 1908, p. 25; Cottafavi 1934, p. 136; Ozzola 1949, nn. 147-152 e 167; Ozzola 1950, pp. 129-130; Ozzola 1951, p. 45; Ivanoff 1953, p. 250 nota 11; Ozzola 1953, nn. 147-152 e 167; Pigler 1956, II, p. 272; Ivanoff 1958; Ragghianti 1962, p. 39; Burchard, d'Hulst 1963, pp. 22-23; Jaffé 1965, p. 380; Perina 1965b, p. 477; Donzelli, Pilo 1967, p. 166; Paccagnini 1969b, pp. 100 e 215 nota 163; Pigler 1974, II, p. 288; Pallucchini 1981b, I, p. 304; Berzaghi 1988b, pp. 89 e 94-95 nota 4; R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 56; Hanselaer 1989, p. 115; Tellini Perina 1989, p. 128; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, pp. 102-103 n. 47; Agosti 1992, p. 24; Berzaghi 1992, pp. 41 e 47; G. Martinelli Braglia, in *Beni artistici* 1992, pp. 18-19 n. 4; Mason 1996, p. 161 nota 43; *Repertory* 2001-2002, I (2001), pp. 138-139 nn. 174-180; Berzaghi 2003, pp. 256-258; S.C. Martin, in *Allgemeines* 1992-2011, 36 (2003), p. 317; Brown 2005, p. 161; L'Occaso 2006c, p. 150; Morselli 2006, p. 167; Bertelli 2007b, pp. 341-345 e 352; Bertelli 2008, pp. 148-151; Brown 2008, p. 100; L'Occaso 2008b, pp. 117-119; Malacarne 2008, p. 53; Piccinelli 2011, p. 109.

Le vicende di queste tele sono per certi versi assimilabili a quelle dei *Paesaggi* ancora conservati nell'omonima sala dell'appartamento del Paradiso (cat. 382-390). I sette dipinti sono realizzati per costituire l'arredo dello Studiolo di Isabella d'Este quando questo, nel Seicento, è collocato nella Domus Nova. La data

esatta dello spostamento dei camerini isabelliani è ignota e la critica è discorde (cfr. cat. 382-390). Se successivo al sacco del 1630-1631, si configurerebbe come un tentativo di raccogliere nell'appartamento del Paradiso quanto sopravvissuto al tragico evento.
Se dei *Paesaggi* abbiamo forse una citazione già nel 1631, delle *Storie di Troia* non abbiamo invece notizia certa prima del 1665, quando sono menzionate nell'inventario dei beni del defunto Carlo II Gonzaga Nevers, come "sette pezzi di quadri con sopra l'istoria di Troia" (Piccinelli 2011, p. 222 n. 88). Nel 1714 troviamo ancora citati nell'ambiente "Sette dipinti in tella" (Malacarne 2008, p. 53); nel 1752 vi sono invece "Sei quadri all'intorno fissi nel muro che servono di freggio a detto camerino, rappresentanti diverse Favole profane" (App. 1, nn. 141-146); evidentemente una tela – credo la cosiddetta *Cena di Atreo* (inv. 703) – è stata rimossa. Un inventario del 4 luglio 1769 segnala però "7 Quadri ristaurati li quali formano il freggio" (ASMn, Sc, b. 66) e nel 1781 vi sono "Sette [corretto da "Otto"] quadri di fregio, compresovi un ritratto" (App. 2, n. 1191). È questa la prima sicura menzione del *Ritratto di Rinaldo d'Este*, che analizzo a parte (cat. 402), poiché credo che abbia avuto vicende diverse dalle tele in esame e sia stato unito a esse solo nel Settecento, forse tra il 1752 e il 1769. Nel camerino rimangono sette tele, ritratto incluso, fino al 1911 (Ozzola 1950, pp. 129-130) o piuttosto al 1917 (Giannantoni 1929, p. 63), quando Grotta e Studiolo vengono smontati, per essere in seguito rimontati – dopo la fine della guerra e senza le tele in esame – in Corte Vecchia.
Lo Studiolo di Isabella nella Domus Nova si trovava nell'ambiente posto tra il passetto delle Frasche e il camerino delle Piastrelle, di fianco al passetto del Sole. Un acquerello della metà dell'Ottocento dell'inglese Joseph Nash – recentemente passato sul mercato antiquario (Sotheby's, Melbourne, 28 novembre 2005, lotto 195) – ci mostra l'interno dello Studiolo e permette di precisare la sequenza delle tele su tre delle quattro pareti (L'Occaso 2008b, p. 118). In senso orario, partendo dal lato rivolto verso il camerino delle Piastrelle, troviamo la 702 (forse il *Sogno di Ecuba*), la 697 (*Venere chiede a Vulcano le armi per Enea*), la 700 (*Ulisse scopre Achille tra le figlie del re di Sciro*), la 701 (*Apoteosi di Achille*), la 698 (*Disputa tra Aiace e Ulisse*), quindi il *Ritratto di Rinaldo d'Este* (cat. 402) per sovrapporta e infine la 699 (*Enea fugge da Troia con Anchise e Ascanio*). Rimane escluso dalla rappresentazione di Nash l'inv. 703, detto solitamente la *Cena di Atreo*, che forse non era più nell'ambiente ma che in origine poteva occupare il lato della finestra, di fronte all'inv. 701, di identiche dimensioni (L'Occaso 2008b, p. 118). Il 703, asportato come detto entro il 1752, rimane in seguito isolato dalle altre tele e viene ricollegato alle altre sei solo da Ozzola (1949, n. 167; 1953, n. 167). In seguito è però ritenuto opera dei Peranda dalla Martinelli Braglia (in *Committenze dei Pico* 1991, pp. 102-103 n. 47), che lo identifica con una mirandolese *Storia del re Licaone* (ipotesi già contestata dalla Mason 1996, p. 161 nota 43), mentre l'incongruenza di un "Banchetto di Atreo e Tieste" in un contesto omerico è segnalata da Agosti (1992, p. 24 nota 27).
L'iconografia di quella scena non è difatti chiara, ma va detto che anche altri dipinti della stessa serie presentano redazioni iconograficamente inconsuete o parzialmente incongrue. La tela con Ecuba che sogna di diventare prigioniera, per esempio, è riconoscibile per l'apparizione sulla destra di un ceffo che mostra le catene cui la moglie di Priamo sarà avvinta; in alto, però, è ingiustificata l'apparizione di Cupido, che farebbe semmai identificare con Venere la donna addormentata. La cosiddetta *Cena*, se l'ordine narrativo è rispettato, deve precedere il *Sogno di Ecuba*. Ho proposto – e finora mi pare l'alternativa migliore all'iconografia tradizionale – che nell'inv. 703 sia rappresentata l'*Ira di Achille*, il quale si allontana dalla tenda di Agamennone per non aggredirlo (L'Occaso 2008b, p. 119). Nella stessa occasione ho anche suggerito che il *fil rouge* del ciclo siano le armi di Achille e che di conseguenza l'inv. 697 possa rappresentare Teti che per suo figlio chiede le armi a Vulcano: la presenza di Cupido fa tuttavia preferire la precedente intepretazione. Recentemente Bertelli (2007b, p. 345) ha proposto che l'inv. 701 rappresenti la morte e l'apoteosi di Achille e non solo l'apoteosi, ma la tela rappresenta forse solo la vittoria su Ettore dell'eroe acheo, incoronato da Minerva e dalla Vittoria.
Un acquerello del 1886 di Aron Johansson (Mantova, collezione Bulbarelli) mostra un parziale interno dello Studiolo e così anche un acquerello di Ragnar Östberg del 1898 (Stoccolma, Arkitekturmuseet), che riproduce con esattezza tanto le lesene neveriane nella fascia inferiore dell'ambiente, tuttora conservate nei depositi del palazzo (Brown 2005, pp. 160-161), quanto i pannelli con cineserie settecentesche oggi dispersi e assenti anche nella fotografia Alinari, databile al primo Novecento.
Sulle tele il primo giudizio a stampa noto è quello, allusivo quanto negativo, di Patricolo (1908, p. 25), cui segue la stroncatura ("brutte tele") di Cottafavi (1934, p. 136), che le ricorda nei magazzini del palazzo. Diametralmente opposto è il parere di Ozzola (1949, nn. 147-152 e 167; 1953, nn. 147-152 e 167), che ne propone una drastica (ed eccessiva) rivalutazione: le attribuisce, anche se con un punto di domanda, ad Anton

van Dyck. Più cautamente, nel 1951 egli scrive che potrebbero essere "opere del Van Dyck o della sua scuola" (Ozzola 1951, p. 45). Immediata è la replica di Ivanoff (1953, p. 250 nota 11), secondo il quale le tele potrebbero semmai spettare a Enrico Fallange, un fiammingo attivo a Venezia alla metà del Seicento. Un confronto con le sue tele nell'oratorio dei Tedeschi in San Bartolomeo a Venezia o con l'*Allegoria* del 1641, firmata e passata sul mercato antiquario (Sotheby's, New York, 5 aprile 1990, lotto 59), permette di escludere il suo nome per le tele in esame, caratterizzate da un fare pittorico del tutto differente.

Per Ragghianti (1962, p. 39) le nostre tele sono "pesanti incroci di maniera rubensiana, italiana e genovese". Sorprende il parere di Burchard e d'Hulst (1963, pp. 22-23), per i quali l'*Achille tra le figlie di Licomede*, la *Venere alla fucina di Vulcano* e il *Sogno di Ecuba* spetterebbero a Rubens, per confronto col *Matrimonio mistico di santa Caterina* del castello Weissenstein di Pommersfelden; nella prima delle tre tele mantovane l'artista avrebbe fatto uso di una figura di cavaliere con dama da un'incisione di Israhel van Meckenem, copiata da Rubens anche in un foglio berlinese (Staatliche Museen, inv. 3243). Jaffé (1965, p. 380) prontamente nega che quelle tre tele possano essere di Rubens ma avverte che l'*Achille a Sciro* potrebbe comunque derivare da una sua composizione, per confronto con un foglio dell'Albertina (inv. 8240) accostabile al gruppo delle figlie di Licomede. In seguito viene ribadita l'identità del gruppo femminile nella tela mantovana con un'invenzione rubensiana presente nel dipinto di Pommersfelden (*Rubenszeichnungen* 1977, p. 202).

La discussione attorno a Rubens rimane isolata e ignorata dalla critica, che si sofferma sull'attribuzione ad Anton van Dyck – giudicata erronea da Pigler (1956, II, p. 272; 1974, II, p. 288) – e soprattutto sul riferimento a Fallange, accolto dalla Perina (1965b, p. 477), riportato da Donzelli e Pilo (1967, p. 166), dubitativamente accolto da Pallucchini (1981b, I, p. 304) e citato ancora dalla Tellini Perina (1989, p. 128). Paccagnini (1969b, p. 215 nota 163) invece propone che l'autore sia Daniel van den Dyck, attivo a corte poco dopo la metà del Seicento; alla bottega dell'artista le tele sono riferite anche in anni recenti (*Repertory* 2001-2002, I (2001), pp. 138-139 nn. 174-180).

Berzaghi (1988b, pp. 94-95 nota 4) suggerisce invece che i dipinti spettino al figlio di Daniel, Francesco, del quale è noto solamente un *San Longino* conservato nella parrocchiale di Suzzara. Francesco nasce non prima del 1638 ed è a Mantova almeno nel 1680 (L'Occaso 2008b, p. 119 nota 85) e nel 1687 (Berzaghi 1988b, p. 95 nota 4). In seguito suggerisco a Bertelli (2007b, p. 343) che un documento del 1653, attestante una pregressa attività mantovana di un "Francesco francese" pittore, possa essere collegato a questo ciclo; non escluderei che il riferimento sia al fiammingo Frans Denys, ma il documento è troppo generico per poterlo legare a opere precise.

Credo che il ciclo sia databile ben entro la metà del XVII secolo e probabilmente negli anni di Carlo I Gonzaga Nevers (1628-1637); è meno probabile, in questo caso, che il committente sia Ferdinando Gonzaga. Credo inoltre che l'autore delle tele mantovane abbia studiato la pittura di Anton van Dyck: la 697 sembra citare *Teti che chiede le armi di Achille a Vulcano*, del 1630 ca., di Vienna (Kunsthistorisches Museum, inv. GG 498), come già suggeriva Ozzola (1949, n. 147); l'una e l'altra potrebbero derivare da una composizione come il *Giudizio di Paride* di Hans Rottenhammer, al Musée du Petit Palais di Parigi ma dipinto a Venezia nel 1597. Ma ancor più che ipotetiche citazioni compositive, quello che ricorda la pittura di Van Dyck, seppure a un livello molto inferiore, sono la pennellata fluida, l'utilizzo di un rosso acceso nei profili in ombra, il modo di panneggiare e persino le tipologie dei volti. Il nostro pittore è probabilmente un franco-fiammingo del quale non conosco al momento altre opere, oltre alle figure inserite nei nove *Paesaggi* del palazzo Ducale (cat. 382-390). Giovanni Agosti (com. or.) mi fa notare che l'Agamennone nella *Disputa* potrebbe essere un criptoritratto, per l'esattezza di Luigi XIII.

Berzaghi (2003, p. 258) ritiene che i dipinti raccontino in maniera simbolica la caduta e il sacco di Mantova; le vicende della guerra di Troia sono però illustrate già nel Cinquecento da Giulio Romano e aiuti e un *Enea che fugge da Troia*, ora a Siena (Pinacoteca Nazionale), è probabilmente un'opera dipinta negli anni Venti del Seicento per i Gonzaga da fra' Semplice (L'Occaso 2002c, p. 289). Molti sono i pittori nordici attivi per i Gonzaga e i Gonzaga Nevers entro la metà del XVII secolo, ricordati dalle fonti o dai documenti dell'epoca, ma a nessuno di questi – per lo più nomi senza opere – si possono accostare con certezza queste pitture. Ricordo tuttavia, tra gli altri, un "monsù Suppin" che nel 1639 è pagato "per insegnare a dissegnare al signor duca" (ASMn, AG, b. 414, Registro 1637-1645, c. 154) e il "Francesco francese" suddetto. Tra gli artisti nordici documentati a Mantova negli anni Venti del Seicento (Mattioli 1977b; L'Occaso 2007, p. 109), rammento un Giovanni Miosti (morto nel 1630), Giovanni Vianburgo, documentato nel 1626, e l'inglese Enrico Griffedi (Henry Griffiths?), morto nel 1629 (suo era forse un "quadro in tella con sopra una vechia, di mano d'Enrico Fiamengo", citato tra i beni dei Canossa nel 1673: Me-

RONI 1976, p. 98). Vianburgo e Griffedi sono a Mantova già nel 1622, quando stimano – assieme a Malpizzi, Borgani e Domenico Fetti – una *Deposizione dalla croce* dipinta da tale Silvio Pontevico (ASMn, Senato di Giustizia, b. 243; cfr. ASKEW 1976, p. 15 nota 15; SAFARIK 1990, pp. 338-339 nn. 47-49).

JACOPO BASSANO, COPIA DA (?)

398. *Pastorella con cani e mucche* TAV. CXXXVIII
1625-1650 ca.
olio su tela – cm 164,7x142,9
inv. generale 12225
Iscrizioni: cartellino sul retro "MOSTRA DI JACOPO BASSANO VENEZIA 1957".
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale (almeno dal 1752).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Cini 104899 ("ignoto mantovano"), 409687.
Bibliografia: BERENSON 1932, p. 57; BERENSON 1936, p. 49; OZZOLA 1946, p. 10 n. 28; OZZOLA 1949, n. 60; OZZOLA 1953, n. 60; BERENSON 1957, I, p. 18; ARSLAN 1960, I, p. 352; *Mostra iconografica aloisiana* 1968, p. 182.
Esposizioni: Venezia 1957 (ma non in catalogo).
Restauri documentati: 1942, Arturo Raffaldini (ASoMn, esercizio finanziario 1942/1943, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546).

Il dipinto potrebbe essere giunto in palazzo Ducale grazie agli Asburgo entro la metà del XVIII secolo, se è riconoscibile in un inventario del 1752 alla voce "Pastorella con cani, bovi ec. senza cornice": una tela che a quella data si conserva nella sala di Sant'Alberto (App. 1, n. 35). Non escludo tuttavia che, alla pari di altre opere (cat. 404 e 440), il quadro sia stato raccolto presso qualche palazzo gonzaghesco extra-cittadino, come la villa di Marmirolo, nella quale trovo menzionati nell'inventario del 1665 dei beni di Carlo II: "Duoi altri quadri mezzani figurati con figure e armenti con cornice finte di noce con un filetto d'oro" (ASMn, AG, b. 331, c. 343v). La mancata attestazione di queste tele nell'inventario del 1714 del palazzo Ducale (cfr. MALACARNE 2008) fa pensare che vi siano giunte dopo quella data (diversamente da quanto avviene per l'opera attribuita a Stroiffi: cat. 404).
Nel 1752 la tela è forse identificabile in una "Pastorella con cani, bovi ecc." conservata in Corte Vecchia (App. 1, n. 35).
Nella seconda metà del Settecento il dipinto è indicato assieme a un *pendant* in seguito perduto. Nel 1781 (App. 2, n. 912) sono registrati, nella galleria Nuova, "Due soprausci larghi braccia 4 alti braccia 4 rappresentanti Animali e Figure = Copie dal Bassano", identificabili, poiché descritti in maniera analoga, ancora in un documento del 1798 e nell'inventario del 1803, che li registra nella camera dei Sette Scalini. Il documento cita per l'esattezza un quadro "in quadrato di braccia 3 once 9 con figure, paesi et Bestiami opera del Bassani" (App. 6, n. 14) e un "Altro per in piedi alto braccia 4½, e lungo braccia 3 con figure e bestiami opera del Bassani" (App. 6, n. 15). Infine, l'inventario del 1828 (ASoMn, n. 966) precisa che si tratta di due quadri, "uno rappresentante la Notte, e l'altro diversi quadrupedi, il primo alto metri uno centimetri settantacinque e largo metri uno centimentri quaranta, l'altro alto come sopra e largo metri uno centimetri settanta, senza cornice, i quali sono copie tratte dal Bassano, in buono stato". Il 12225 è evidentemente il primo dei due dipinti su descritti, nonostante una leggera differenza di dimensioni. I quadri rimangono in coppia almeno fino al 1875, poiché l'inventario di quell'anno li cita assieme (ASoMn, n. 22, già 900), ma in seguito una delle due tele va dispersa. La più tarda identificazione del soggetto come "Diana e cani" avviene forse per un confronto, su cui non sarebbe opportuno insistere, con l'incisione attribuita a Giulio Bonasone da disegno del Parmigianino.
La tela è riferita da BERENSON (1932, p. 57; 1936, p. 49; 1957, I, p. 18) a Jacopo Bassano. Sulla fede dello studioso anche Ozzola propone per il dipinto, inizialmente, un'attribuzione all'artista veneto (OZZOLA 1946, p. 10 n. 28); in seguito lo presenta invece come copia (OZZOLA 1949, n. 60; 1953, n. 60). Il dipinto viene quindi esposto – nel 1957 – alla mostra veneziana su Jacopo Bassano, ma, non figurando in catalogo, non sono a conoscenza dell'opinione di Zampetti circa l'attribuzione. ARSLAN (1960, I, p. 352) lo giudica "Opera non bassanesca della fine del XVI o inizio del XVII se-

colo, con qualche elemento bassanesco". Sulla copia del catalogo di Ozzola già di Ragghianti e conservata a Lucca, nell'omonima Fondazione, mi pare che si legga relativamente al quadro il commento: "maffeiano", che sposterebbe nel pieno Seicento la datazione. È una proposta, se ben interpretata, che non condivido. Marinelli (com. or.) ritiene che il quadro possa accostarsi alla cerchia del Grechetto e in particolare a Francesco Castiglione. Anche questa proposta non è pienamente convincente e credo che, in definitiva, il quadro possa spettare a un pittore veneto entro la metà del Seicento.

PIETRO MARTIRE NERI
Cremona 1601? – Roma 1661

399. *San Carlo Borromeo prega per la cessazione della peste* TAV. CXXXI
1640 ca.
olio su tela – cm 336,6x254,2
inv. statale 693
Iscrizioni: "PETR. MART. NIGRI OPVS" sulla base del pilastro.
Provenienza: Mantova, San Carlo (fino al 1797 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1797 ca.).
Proprietà: statale.

Bibliografia: BRESCIANI 1665 [ed. 1979], pp. 49-50; BARTOLI 1771-1799 [ed. 1985], p. 67; BIFFI 1773-1788 ca. [ed. 1989], p. 281; PORTIOLI 1879, p. 23; OZZOLA 1949, n. 79; PUERARI 1951, p. 180; OZZOLA 1953, n. 79; PERINA 1965b, p. 513; PUERARI 1976, p. 200; L. Bandera Gregori, in BIFFI 1773-1788 ca. [ed. 1989], p. 284 nota 11; L. Bandera, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 828; R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 53 e 260; TELLINI PERINA 1989, p. 128; L. Bandera, in *Pittura a Cremona* 1990, p. 292; MELASECCHI 1990, p. 181; BERZAGHI 1992, p. 87; TANZI 1994, pp. 49-51; DONDI 1995, pp. 223 e 229 nota 38; EBANI 1995, p. 116; TANZI 1996, pp. 52 e 56; L'OCCASO 2002, p. 57; D. Sanguineti, in *Dipinti* 2002, p. 84; M. Marubbi, in *Pinacoteca Ala Ponzone* 2007, p. 157; TANZI 2011, p. 11.
Restauri documentati: 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra); 1994, laboratorio della Soprintendenza.

BRESCIANI nel 1665 ([ed. 1979], pp. 49-50) descrive questa pala d'altare, dipinta non troppi anni prima a Mantova da Pietro Martire Neri: "nella chiesa di Santo Barnaba evi una tavola posta al altar maggiore che rappresenta santo Carlo cardinale genuflesso orante con un angelo che gli apparve con una spada nel fodro molto nobilmente espressa et di gran forza". Bresciani fa tuttavia della confusione, collocando l'opera nella chiesa di San Barnaba piuttosto che in quella dei barnabiti di San Carlo, da dove il dipinto proviene, come per primo avverte PORTIOLI (1879, p. 23), il quale lo riconosce tra quelli allora in palazzo Ducale. Lo stesso errore di Bresciani lo troviamo nei manoscritti di Arisi (BSCr, ms. AA.2.21, c. 68r; ms. AA.2.16, p. 142). L'altar maggiore di San Carlo, su cui era la nostra pala, viene ornato da marmi del frate bresciano Domenico Corbarelli nel 1683 (BARTOLI 1771-1799 [ed. 1985], p. 67).
Nella chiesa di San Carlo il quadro è menzionato da una relazione del primo Settecento: "Santo Carlo genuflesso, con corda al collo, a' piedi d'un altare, et un angiolo in aria, con spada sguainata in mano, colorito da Pietro Paolo Negri cremonese di valore doble numero 40", posto all'altar maggiore (ASMn, CRS, b. 122, c. 9v). L'inventario del 1803 del palazzo Ducale descrive, come proveniente da San Carlo, "Un quadro in piedi di braccia 7½ in altezza e braccia 6½ in larghezza rappresentante San Carlo Boromeo d'ignoto autore" (App. 6, n. 119). È quasi certo che lo spostamento dalla chiesa al Palazzo sia avvenuto nel 1797 ca., all'epoca della soppressione del tempio di San Carlo; da allora l'opera è sempre rimasta nell'attuale sede. Non è possibile che il trasferimento sia avvenuto nel 1767 come afferma la DONDI (1995, p. 223), supponendo che l'ingresso in Palazzo coincida con la soppressione dei barnabiti, anche perché non vi è traccia di questa tela prima del 1803 (cfr. App. 2).
Il dipinto raffigura san Carlo Borromeo in preghiera davanti a un altare con un crocifisso sulla mensa; il santo porta un cappio al collo e sanguina dall'alluce sinistro. In alto un angelo rinfodera la spada. Una lettera del cappuccino fra Giacomo da Milano narra che san Carlo Borromeo, durante la pestilenza del 1576-1577, guidò le processioni scalzo, con la grossa corda al collo e un pesantissimo crocifisso e che nell'ultimo giorno di processione fu trasportato il Santo Chiodo. Identica iconografia è adoperata da Andrea Commodi

in varie pale d'altare, tra cui quella per i barnabiti romani di San Carlo ai Catinari (retrosacrestia) e, nella stessa città, la troviamo in San Sebastiano fuori le Mura, in una tela di Marcantonio Bassetti e in un affresco dell'urbinate Archita Ricci, e in San Carlo al Corso, in una tela di Gian Domenico Cerrini. Tra le altre iconografie analoghe ricordo una pala per i cappuccini di Sarzana, opera di Domenico Fiasella (già attribuita a Baccio Ciarpi), una di Orazio Gentileschi per il duomo di Fabriano e una tela attribuita da Papi (1990, p. 78) ad Antiveduto Grammatica.
Portioli (1879, p. 23) scrive che il quadro è opera di un "Pietro Francesco Martino Negri", mal interpretando la firma posta alla base del pilastro "pe. fr. mart. nigri. opus f.". Il dipinto è inventariato nel 1948 come possibile opera di Domenico Fetti, ma infine Ozzola (1949, n. 79; 1953, n. 79) legge correttamente la firma, restituendo la pala al cremonese Pietro Martire Neri.
Quanto alla datazione dell'opera, per Puerari (1951, p. 180) essa spetta al soggiorno mantovano del 1642-1645; per Melasecchi (1990, p. 181) essa è già frutto della maturità dell'artista, in cui il superamento del magistero fettiano passerebbe attraverso lo studio di Borgani; per la Dondi (1995) è invece del periodo di formazione, mentre Tanzi (1996, p. 52) la riconduce al secondo soggiorno mantovano, dopo il primo intermezzo romano (concluso entro il 1641).
Vale la pena ricordare che la prima fondazione della chiesa di San Carlo è del 1640 e che di conseguenza la nostra pala, che si trovava sull'altar maggiore, potrebbe portare proprio quella data.
Un documento del primo Settecento segnala un dipinto oggi disperso, che deve essere nato nelle stesse circostanze del nostro: "un Crocifisso a' lati di cui vi sono S. Evasio vescovo di Casale et il venerabile Alessandro Saoli, dipinto dal Tortiroli cremonese l'anno 1641 per la chiesa vecchia" (ASMn, CRS, b. 122, c. 8v). Nel nostro dipinto i ricordi di Fetti sono ben vivi: l'angelo e lo spumeggiante panneggio che occupa l'angolo destro ne sono chiara traccia.

Francesco Borgani, copia da

400. *Santa Francesca Romana ridona la vista a una fanciulla* TAV. CXXXVIII
1640-1650 ca.
olio su tela – cm 314,3x236
inv. generale 12587
Provenienza: Mantova, San Pietro (fino al 1960 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1960 ca.).
Proprietà: cattedrale di San Pietro (?).

Archivio fotografico storico: Calzolari 910.
Bibliografia: Cadioli 1763, pp. 16 e 107; Orioli 1896, p. 217; Perina 1965b, p. 505 nota 238; Berzaghi 1985b, pp. 57 e 60 nota 60; R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 57 e 241; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 647; Berzaghi 1998, pp. 214 e 227 nota 43.
Restauri documentati: 1995, Coffani Restauri.

La tela è ricordata già da Cadioli, nel 1763 (p. 16), nella sagrestia del duomo, sopra la pala di Marcantonio Donzelli (su cui: L'Occaso 2010g, pp. 125-126), come "il quadro di S. Francesca Romana, ch'è lodevole copia di quello del Borgani, che trovasi nella Chiesa di Gradaro". È lì alla fine dell'Ottocento, quando viene notata da Orioli (1896, p. 217), e ancora verso il 1960, come attestato da una fotografia purtroppo non datata (ASMn, Archivio Calzolari, n. 910). Attorno a quella data il quadro scompare dal duomo e parrebbe ricordato tra le opere disperse di Borgani dalla Perina (1965b, p. 505 nota 238).
Proprio la Tellini Perina e Marinelli in seguito segnalano il dipinto conservato in palazzo Ducale a Berzaghi, il quale lo pubblica come autografo di Borgani proveniente da Santa Maria del Gradaro (Berzaghi 1985b, pp. 57 e 60 nota 60); Berzaghi ritiene allora che un frammento della copia del duomo si conservi nella parrocchiale di Montanara.
L'identificazione, con la conseguente attribuzione, viene in seguito ribadita (R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 57 e 241; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 647) ma è poi corretta dallo stesso Berzaghi nel 1998 (pp. 214 e 227 nota 43): egli riconosce nel lacerto di Montanara un frammento dell'originale di Borgani già al Gradaro e nella tela in palazzo

Ducale la copia già nella sagrestia del duomo. Concordo perfettamente con questa seconda versione. Non si sa quando, e soprattutto a quale titolo, l'opera sia giunta in palazzo Ducale; qui è per la prima volta inventariata nel 1995. Suppongo vi sia stata trasportata negli anni Sessanta, allorché Paccagnini si interessa al restauro dei dipinti della sagrestia del duomo; un probabile termine *ante quem* è il 1965, anno in cui è data per dispersa dalla Perina.
D'Arco nel 1874 (p. 158) scrive: "Dalla chiesa *di Gradaro* fu tolto il quadro dipinto dal Borgani rappresentante santa Francesca Romana ed oggi custodito nel palazzo Accademico". Sembra assai difficile che lo studioso abbia visto la tela del Gradaro – passata nel 1775 in San Cristoforo e venduta a privati nel 1808 (L'Occaso 2009e, p. 69) – presso l'Accademia Virgiliana, dove non è altrimenti documentata.
L'episodio raffigurato è quello della santa romana che resuscita una bambina accidentalmente soffocata nel sonno dalla madre, toccandole la gola: un episodio raramente rappresentato ma che ha un preciso riscontro nell'affresco quattrocentesco (tra Benozzo Gozzoli e Antoniazzo Romano) del ciclo del monastero di Tor de' Specchi a Roma (Kaftal 1965, col. 449 nn. 6-7) o nella tela di Jacopo Palma il Giovane nei Musei Civici di Padova (inv. 676).
Effettivamente la nostra opera è di una qualità inferiore al frammento di Montanara, che sembra essere lì attestato per la prima volta solo in una relazione del 10 marzo 1908, in cui è descritta una "Madonna a cui viene presentata una bambina con male al petto, per ottenere la guarigione": con ogni probabilità il dipinto di Borgani, frainteso nell'iconografia (L'Occaso 2009e, p. 76 nota 54). Un frammento della pala già nella chiesa del Gradaro, con un lembo di paesaggio, si conserva in una collezione privata mantovana (Berzaghi 1998, p. 214). La vivacità cromatica e la compattezza pittorica del quadro di Montanara non lasciano dubbi su quale sia l'originale e quale la copia; la tela del palazzo Ducale è inoltre dipinta su un supporto tessile piuttosto grezzo e di pieno Seicento e la tavolozza è impostata su toni caldi e opachi. La nostra pala risulta però di qualche interesse poiché permette di ragionare sulla fortuna locale di Francesco Borgani, evidentemente oggetto di studio ed emulazione. È lecito domandarsi se la tela in esame sia stata dipinta da un suo allievo, come il figlio Valeriano o il viadanese Camillo Motta (su cui: L'Occaso 2010e, p. 68).

Artista mantovano

401. *La Madonna col Bambino appare a san Francesco d'Assisi* TAV. CXXXVIII
1640-1680 ca.
inv. generale 12216; inv. statale 769
olio su tela – cm 217,6x158,1
Provenienza: incerta.
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1994-1995, Coffani Restauri.

La modesta tela è attestata in palazzo solamente dal 1842, nell'inventario di quell'anno (ASoMn), al n. 1866 e con un rimando a un precedente inventario – non più conservato – come n. 1530; risulta di ignota provenienza. In mancanza di documentazione, è logico ipotizzare che il dipinto occupasse l'altare di qualche chiesa francescana locale, e che sia giunto in palazzo Ducale all'epoca delle soppressioni napoleoniche.
La qualità della pittura è infima e la sua lettura è inoltre ostacolata dal riaffiorare di numerosi pentimenti o dalla presenza di ridipinture, che rendono particolarmente incerta la Madonna col Bambino.
L'opera, comprensibilmente ignorata dalla letteratura e inventariata nel 1948 (nel registro statale) come di scuola mantovana del XVII secolo, è passata sotto silenzio anche da Ozzola. La datazione è condivisibile e forse circoscrivibile alla metà del secolo. Sembrano ravvisabili nella scelta iconografica l'eco della pittura controriformistica e, nella stesura pittorica, un goffo ricordo dell'arte di Borgani.

Guidubaldo Abbatini, copia da (?)

402. *Ritratto del cardinale Rinaldo d'Este* TAV. CXXXVIII
1641-1650 ca.
olio su tela – cm 100,2x83,1
inv. statale 737
Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 265; Ozzola 1953, n. 265; Berzaghi 1988b, p. 94 nota 4; Agosti 1992, p. 24 nota 27; Berzaghi 2003, p. 258; Brown 2005, p. 161; Bertelli 2007b, pp. 349-352; Bertelli 2008, pp. 154-156; L'Occaso 2008b, pp. 117-118; Piccinelli 2011, p. 109.
Restauri documentati: 1769, Domenico Conti o Giacomo Gatti (cfr. cat. 391-397); 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte, come ritratto di cardinale di cm 128x124); 1998, Francesco Melli.

Agli inizi del Novecento i camerini di Isabella d'Este si trovano nella Domus Nova, in ambienti posti nell'appartamento del Paradiso dove l'arredo ligneo del primo Cinquecento è trasferito tra gli anni Venti e Trenta del XVII secolo (cfr. cat. 382-390). Nel momento in cui i camerini vengono nuovamente smontati, nel 1917, le tele che decorano lo Studiolo sono separate dall'arredo ligneo isabelliano. Costituivano il decoro di quell'ambiente sette *Storie di Troia* (cat. 391-397) e il ritratto in esame. Questo viene restaurato nel 1975 e in quell'occasione viene eliminata una striscia di tela dipinta, cucita intorno al ritratto ed evidentemente necessaria per il suo inserimento nella *boiserie* dello Studiolo; qui il nostro *Ritratto* si trovava sopra la porta d'accesso alla Grotta isabelliana (cfr. *Dai Gonzaga agli Asburgo* 2008, p. 204).
L'identificazione dell'uomo è merito di Paolo Bertelli (2007b, pp. 349-352), il quale vi riconosce le fattezze del cardinale Rinaldo d'Este. Il ritratto è infatti perfettamente confrontabile con un dipinto di collezione privata rappresentante lo stesso cardinale e attribuito a Guidubaldo Abbatini (F. Petrucci, in *Mecenati e Dimore* 2005, pp. 42-43 n. 4), o con l'incisione di Giuseppe Testana stampata da Giovangiacomo De Rossi tra le *Effigies Nomina et Cognomina S.D.N. Alexandri VII et RR.DD. Cardinalium nunc viventium*, del 1658. Bertelli data il quadro non prima del 1641, anno in cui Rinaldo riceve la porpora cardinalizia, e suppone che la presenza del ritratto nello Studiolo isabelliano si debba alla vicinanza – alla metà del Seicento – tra gli Este e i Gonzaga Nevers; conferma inoltre l'ipotesi di Berzaghi (1988, p. 94 nota 4), che l'ampliamento della tela necessario all'inserimento in quell'ambiente sia opera dello stesso autore delle citate *Storie di Troia*.
È altresì possibile che il ritratto sia stato inserito nella decorazione in un secondo momento: dopo il 1665 come pensa Brown (2005, p. 161) o addirittura dopo il 1714, poiché l'inventario steso in quell'anno indica infatti la presenza di "Sette quadri in tella", tra i quali il nostro non parrebbe incluso (L'Occaso 2008b, pp. 118-119; cfr. cat. 391-397). Un inventario del 1752 menziona solo sei tele nel camerino delle Ramate (lo "Studiolo"), mentre un successivo documento del 1769 ne descrive sette: è possibile che tra queste due date avvenga la collocazione del ritratto nel camerino; potrei persino azzardare che l'inserimento sia avvenuto in occasione dei lavori e dei numerosi spostamenti di opere che preludono la visita, nel 1769, dell'arciduchessa Maria Amalia (cfr. p. 5). Non escludo quindi che il *Ritratto del cardinale Rinaldo d'Este* sia giunto a Mantova da Mirandola nel 1716 e solo in seguito sia stato adattato all'interno dello Studiolo isabelliano (L'Occaso 2008b, p. 118).
Negli inventari della Mirandola vi sono varie voci accostabili al nostro dipinto, non però identificabile con assoluta certezza. Va detto che nel corso del Settecento l'assetto dello Studiolo isabelliano subisce certamente manomissioni e la cosiddetta *Cena di Atreo* dev'essere stata rimossa da quell'ambiente attorno alla metà del secolo (cfr. cat. 391-397). Il *Ritratto del cardinale Rinaldo d'Este* è opera di un artista emiliano della metà del Seicento.

Pietro Martire Neri
Cremona 1601? – Roma 1661

403. *Cristo appare ai santi Francesco da Paola e Flavia* TAV. CXXXIX
1645
olio su tela – cm 292x210 ca.
inv. generale 6811
Iscrizioni: "PETRVS MARTYR NERI F. 1645", in alto a destra "SANTA FLAVIA".
Provenienza: Mantova, San Francesco da Paola (fino al 1797 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1797 ca.).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Bresciani 1665 [ed. 1976], p. 49; Biffi 1773-1788 ca. [ed. 1989], pp. 281 e 284 note 10-11; Ozzola 1946, p. 5 n. 1; Ozzola 1949, n. 1; Puerari 1951, p. 180; Ozzola 1953, n. 1; Perina 1965b, p. 513; Puerari 1976, p. 200; L. Bandera, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 828; R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 53 e 260; Tellini Perina 1989, p. 128; L. Bandera, in *Pittura a Cremona* 1990, p. 292; Melasecchi 1990, p. 181; Berzaghi 1992, p. 87; Tanzi 1994, pp. 48-49; Dondi 1995, pp. 228-229; Ebani 1995, p. 116 nota 6; Tanzi 1996, pp. 52-53; L'Occaso 2002, p. 32; D. Sanguineti, in *Dipinti* 2002, p. 84 n. 14; M. Marubbi, in *Pinacoteca Ala Ponzone* 2007, p. 154; M. Marubbi, in *Realismo y Espiritualidad* 2007, p. 168; Piccinelli 2011, p. 24; Tanzi 2011, p. 11.
Restauri documentati: 1730, Dionisio Mancini (Mantova, Fondazione d'Arco, Archivio d'Arco Chieppio Ardizzoni, b. 126, fasc. 33) (?); 1946, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1945/1946, Trasporto e ricollocamento di opere d'arte); 2003, Giuseppe Billoni.

Le fonti cremonesi (Bresciani 1665 [ed. 1979], p. 49; D. Arisi, BSCr, ms. AA.2.21, c. 68r; ms. Arisi XVII-XVIII sec., p. 142) ricordano un dipinto di Pietro Martire Neri nella chiesa mantovana di San Francesco da Paola: "la tavola per l'altar maggiore, che rapresenta a mano destra il Santo Padre [Francesco da Paola], ed alla sinistra Santa Flavia, e nell'alto il Salvatore in mezzo ad una gloria di angioletti, scorgendovisi un bellissimo paese, ed una vaghissima lontananza". La descrizione calza perfettamente al nostro dipinto, ignorato dalla letteratura artistica mantovana.
Invece il bolognese Oretti, nel 1775, vede sopra l'altar maggiore una tela col *Salvatore e due angeli* forse in relazione con la tela in San Salvatore a Bologna, attribuita a Francesco Gessi (L'Occaso 2010g, p. 119). Anche un inventario redatto entro il 1781 conferma la presenza sull'altar maggiore di una pala di formato ovale rappresentante il Santissimo Salvatore (forse poi giunta al Ducale: cfr. App. 6, n. 135), affiancata da una *Traditio clavium* e da un'*Incredulità di san Tommaso* (ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, b. 1834). Ciò si deve probabilmente a un restauro del coro compiuto nel 1717 (Amadei 1750 [ed. 1954-1957], IV, p. 345), in virtù del quale la pala di Neri è spostata dall'originaria collocazione.
Nel 1654 i minimi concedono l'altare dedicato al santo calabrese alla famiglia Chieppio e a questa spetta la manutenzione anche in seguito alle vicende del primo Settecento. La pala è apparentemente trasferita sul primo altare a sinistra, che viene "risarcito" da Carlo Borsotti nel 1729-1730: sono realizzate decorazioni in stucco e il pittore Dionisio Mancini è pagato "per aver ristaurata l'efigie del santo, lire 8". Il conte Eugenio d'Arco nel 1748 riceve progetti per un nuovo altare in marmo dallo scultore mantovano Giuseppe Tivani e dal veronese Daniele Corneglio, ma sembra infine che l'altare venga rinnovato dal trentino Giovanni Antonio Sartori; infatti l'inventario della chiesa steso entro il 1781 descrive l'"altare primo a sinistra di San Francesco di Paola con colonne, mensa e ornati di marmo della ragione della Casa d'Arco, con immagine del Santo dipinta in tela" (ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, b. 1834). Con la soppressione della chiesa, l'altare è consegnato nel 1803 da Francesco d'Arco a don Domenico Bellavite, per l'oratorio di San Francesco di Sales (Mantova, Fondazione d'Arco, Archivio d'Arco Chieppio Ardizzoni, b. 126, fasc. 33); è oggi disperso.
All'epoca delle soppressioni la nostra pala giunge in palazzo Ducale, dove è forse riconoscibile nell'inventario del 1803 nel dipinto di "braccia 6 in altezza, e cinque in larghezza, rappresentante una martire, san Felice cappuccino, il Padre Eterno con gloria d'angeli", proveniente da una chiesa dei francescani (App. 6, n. 98). Nel successivo inventario del 1810 (c. 47r) si trova invece la menzione di un "Salvatore con due Sante" di misure esattamente corrispondenti; ma il santo calabrese della nostra tela ha un aspetto decisamente poco muliebre... La firma e la data – 1645 – vengono lette nell'inventario del palazzo Ducale del 1937 (da Giannantoni?) ma sono rese note per la prima volta da Ozzola (1946, p. 5 n. 1), recepite quindi senza esitazioni nella letteratura sull'artista; questi, nato a Cremona nel 1601, stando alle fonti si sarebbe formato a Mantova alla scuola di Domenico Fetti. Sono state notate anche affinità con la pittura del mantovano Borgani (Melasecchi 1990, p. 181), del sarzanese Domenico Fiasella e di Lucrina Fetti, sorella di Domenico (D. Sanguineti, in *Dipinti* 2002, p. 84 n. 14); da parte mia sostengo la possibilità che Neri sia stato influenzato anche dal bavarese Karl Santner, del quale sposa, nel 1631, la vedova Isabella Moroni.

ERMANNO STROIFFI, ATTR. A
Padova 1616? – Venezia 1693

404. *Venditrice di frutta* TAV. CXXXIX
1645-1650 ca.
olio su tela – cm 135x168,3
inv. generale 6786; inv. statale 705
Cornice, cm 150x180,2x6,8
Provenienza: Marmirolo, palazzo gonzaghesco (nel 1665); Mantova, palazzo Ducale (almeno dal 1714).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 103.
Bibliografia: GIANNANTONI 1929, p. 49; OZZOLA 1946, p. 19 n. 84; OZZOLA 1949, n. 175; OZZOLA 1949b, p. 82; OZZOLA 1953, n. 175; MORTARI 1955, p. 331; MARANI 1960, p. 25; PACCAGNINI 1973, p. [38]; MANNING SUIDA 1985, p. 252; MORTARI 1995, pp. 175 n. 426 e 177; CRISTANTE 1997, pp. 110-111; PALIAGA 2000, p. 79; F. Paliaga, in *Fasto e rigore* 2000, p. 239 n. 95; BERTELLI 2007b, pp. 355-356; BERTELLI 2008, p. 159; L'OCCASO 2008b, p. 127; PICCINELLI 2011, pp. 116 e 130 nota 109.
Esposizioni: Colorno 2000, n. 95.
Restauri documentati: 1936, Arturo Raffaldini (ASoMn, scat. 47, pos. XII, fasc. "Restauri – Mantova città – Pratiche varie").

Reliquia del collezionismo gonzaghesco, il quadro potrebbe essere entrato nelle raccolte del palazzo Ducale all'epoca di Carlo II Gonzaga Nevers. Nell'inventario steso alla sua morte, nel 1665, compaiono in palazzo Ducale "Tre pezzi di quadro di mano del Prete genovese con donne con scherzi con sue cornici" (D'ARCO 1857-1859, II (1859), p. 182; MERONI 1976, p. 42), tra cui viene identificato il nostro dipinto (F. Paliaga, in *Fasto e rigore* 2000, p. 239 n. 95). Ma è forse più probabile, come suggerisce la PICCINELLI (2011, p. 116), che il quadro coincida con una diversa voce dello stesso inventario: "un altro quadro senza cornice con una dona con un cisti in capo con vari frutti e ucelli et un giovene senza gipone", conservato nel 1665 a Marmirolo (PICCINELLI 2011, p. 292 n. 3956). Di certo il nostro dipinto è a Mantova dopo la fuga di Ferdinando Carlo: è infatti segnalato in un inventario del 1714, come "Un quadro più piccolo con due meze figure rapresentanti una frutariola con diversi frutti" (L'OCCASO 2008b, p. 127). Da allora è menzionato regolarmente, ma mai con un'attribuzione, negli inventari camerali.
GIANNANTONI è il primo a proporre, nel 1929 (p. 49), un nome all'autore del dipinto, che indica come "una buona tela dello Strozzi". L'attribuzione è accolta da OZZOLA (1946, p. 19 n. 84; 1949, n. 175; 1953, n. 175), ma ridimensionata dalla MORTARI (1955, p. 331), che lo giudica "opera di scuola, con caratteri molto vicini allo Stroiffi". Nuovamente indicato come opera di Strozzi da MARANI (1960, p. 25), il quadro è ignorato dalla MORTARI nella sua monografia del 1966 sul cappuccino, ma incluso in quella del 1995 (p. 175 n. 426): "Forse replica di altra mano (troppo debole per essere autografa)". La *Venditrice di frutta* è invece "attr. a Bernardo Strozzi" per PACCAGNINI (1973, p. [38]), mentre la MANNING SUIDA (1985, p. 252) ritiene corretta l'attribuzione al genovese. Essa afferma che la tela mantovana è dei primissimi tempi veneziani del pittore e anteriore al quadro già a San Francisco (de Young Memorial Museum) e dal 1993 nella Stanley Moss Collection a Riverdale on Hudson, appena diverso nell'impaginazione (SUIDA MANNING 1980, pp. 186-189). Questo dipinto è una composizione evidentemente autografa di Strozzi e di impianto analogo al nostro dipinto.
La tela mantovana viene quindi assegnata con decisione dalla CRISTANTE (1997, pp. 110-111) a Ermanno Stroiffi. La studiosa ritiene infatti che l'opera mostri i tratti tipici di questo pittore, un padovano, allievo di Strozzi e attivo prevalentemente a Venezia. Stroiffi è inoltre in relazione con Mantova, città per cui transita nel corso di un viaggio attraverso varie città italiane. BOSCHINI (1660 [1966], p. 558), nella *Carta del Navegar Pitoresco*, mette in bocca allo stesso artista le strofe: "Ma vogio (co' se dise) mudar vezzo. | L'ha visto Roma, e, andando a quel viazo, | El tochè Mantoa, Parma, e andè a Bologna, | A Modena e a Fiorenza: ché bisogna | Far cusì, chi vuol far del bon el sazo". Questo viaggio deve datarsi nella seconda metà del quinto decennio, una cronologia suggerita anche per il dipinto mantovano.
Franco Moro (in BERTELLI 2007b, p. 356) riscontra nel dipinto la presenza di due diverse mani: a Stroiffi spetterebbe ampia parte dell'esecuzione, a Strozzi si dovrebbero alcuni particolari di qualità più alta. Non mi sembra che effettivamente si possano rilevare brani da attribuire senza dubbio a Strozzi ed è quindi preferibile l'attribuzione *in toto* al suo allievo, per quanto l'accostamento alla *Pietà* in San Tommaso Cantauriense a Padova lasci intravedere in questo una personalità più forte. Sergio Marinelli e Fabrizio Magani (com. or.) forse non a torto ritengono l'opera semplicemente di bottega di Strozzi.

Pietro Mango
Napoli, doc. Venezia 1639 – doc. Bergamo 1658

405-413. *Battaglie romane (?)* TAV. CXL
1646-1647 (?)
olio su cuoio rivestito d'argento meccato – cm 40,6x125; 41,4x85,2; 40,7x210,2; 48,2x287,1; 40,6x335; 45,3x335; 40,8x335,2; 40,4x380,2; 40,6x416
inv. statale 114760; 114761; 114762; 114763; 114764; 114765; 114766; 114767; 114768
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: Tarachia 1646; de Brosses 1739 [1991], p. 227; d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 182; Pacchioni 1921, p. 30; Giannantoni 1929, p. 61; Cottafavi 1934, p. 139; Meroni 1976, p. 41; Berzaghi 1988b, pp. 91 e 96 nota 16; Agosti 1992, p. 18; Berzaghi 1992, p. 43; S.A. Colombo, in *Stanze del Cardinale* 1994, p. 226; Berzaghi 2003, p. 258; Bertelli 2007b, pp. 332-335; M. Epifani, in *DBI* 1960-2010, LXIX (2007), p. 21; Bertelli 2008, pp. 142-144; Berzaghi 2008, p. 84; L'Occaso 2008b, pp. 110-111; L'Occaso 2009, p. 134; Piccinelli 2011, pp. 110-111 e 129 nota 58.
Restauri documentati: 1923, Maria Boccalari (ASoMn, pos. 2, fasc. 93: "frammenti di cuoi dipinti"); 1992 (dopo il), Coffani Restauri.

Per quanto massimamente mutili, questi frammenti sono importanti in quanto relitti di una committenza dei Gonzaga Nevers e testimonianza di una rara tecnica esecutiva. I brandelli – la somma delle cui lunghezze è di circa 25 m – provengono da un fregio composto da quattro enormi tele, probabilmente delle stesse dimensioni delle *Storie di Giuditta* (cat. 414-417), che il napoletano Pietro Mango dipinge per la sala del Labirinto del palazzo Ducale. Un opuscolo di Angelo Tarachia, pubblicato nel 1646 e oggi conosciuto tramite un esemplare conservato presso la biblioteca Poletti di Modena (scoperto da Sergio Marinelli e riedito in *Dai Gonzaga agli Asburgo* 2008, pp. 209-211), descrive queste pitture in fase di realizzazione e ci informa – con la stessa prosa barocca del *Carcere illuminato* – che Pietro Mango sta dipingendo su corami un ciclo del quale ha già raffigurato *Roma incendiata da Nerone*.
Nell'inventario dei beni di Carlo II Gonzaga Nevers (1665) i quattro teleri sono ricordati come "Quattro pezzi sopra il corame, di mano di Pietro Menghi" (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 182; Meroni 1976, p. 41), ma in seguito la memoria dell'autore – al servizio dei Gonzaga Nevers dal 1646 al 1656 – va persa: nell'inventario del 1714 non si fa il nome del pittore, mentre i soggetti delle quattro opere sono meglio precisati: "il primo una battaglia; il secondo un Trionfo; il terzo una città incendiata con varie figure; il quartto una borasca di mare con legni in parte sommersi" (Malacarne 2008, p. 25). Il terzo soggetto è evidentemente l'*Incendio di Roma*, ma tanto le descrizioni degli altri tre, quanto i frammenti stessi, suggeriscono che l'intero ciclo s'appuntasse su fatti di storia romana.
Temo che nel 1739 Charles de Brosses ([1991], p. 227) accenni a questo *ensemble* quando descrive proprio in quell'ambiente, la sala del Labirinto, "la frise en quatre pièces de Jules Romain, peintes sur cuivre"; l'improbabile *cuivre* sta forse per *cuir*. Un inventario del 1752 ricorda genericamente "Quattro quadri bislunghi grandi che rappresentano le Battaglie di Troia con cornice simile come sopra tutti quattro connessi nel muro" (App. 1, nn. 125-128). L'inventario del 1775, riscontrato sei anni dopo, li menziona (App. 2, n. 1079) come "Quattro quadri che formano fregio dipinti sul corridoro = guasti = Armeria": è solo allora che i teleri vengono tolti dalle pareti della sala del Labirinto, che saranno occupate nel primo Novecento dalle quattro *Età del Mondo* giunte nel 1716 da Mirandola (cat. 314-317).
Relegati nei depositi, i teleri subiscono gravi mutilazioni: sono menzionati in stato frammentario da Pacchioni nel 1921 (p. 30: "meravigliosi cuoi spagnoli dipinti e dorati") e nuovamente segnalati da Giannantoni nel 1929 (p. 61), il quale ritiene queste opere "artisticamente importantissime" e ipotizza che siano lacerti di pitture del Tintoretto descritte nel 1631 dal generale Ottavio Piccolomini (1631 [ed. 1976], p. 33). Berzaghi (1988b, pp. 91 e 96 nota 16) comprende che quelle strisce descritte da Giannantoni, ma allora irreperibili, erano i resti del ciclo di Mango e infine è Agosti, nel 1992 (p. 18), a ritrovarle nei depositi del Palazzo e pubblicarle, seguito dallo stesso Berzaghi (1992, p. 43). Nel 2003 ancora Berzaghi è in grado – grazie a Marinelli – di segnalare una copia dell'opuscolo di Tarachia, che aveva precedentemente (R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 261-262) creduto riferibile alle *Storie di Giuditta* (cat. 414-417) ma che ora associa al ciclo in esame. Il confronto tra il testo e i frammenti delle pitture è tentato da Bertelli (2007b, p. 335), che prova così a identificare il soggetto delle misere strisce rimaste, che poco si prestano a questo sforzo.
I dipinti sono la prima opera realizzata dal napoletano Pietro Mango a Mantova, città nella quale il pittore soggiorna un decennio. La lettera di Tarachia si data al 25

ottobre 1646 e descrive solamente una delle quattro scene come appena realizzata: è probabile quindi che la realizzazione del ciclo, viste anche le sue imponenti dimensioni, sia proseguita almeno nel 1647.
La particolarità di questa impresa è nella tecnica esecutiva: si tratta di pitture a olio su cuoio argentato e meccato (L'Occaso 2008b, pp. 110-111; già, su mia indicazione, in Bertelli 2007b, pp. 332-335). Le lumeggiature sono ottenute "a risparmio", facendo cioè affiorare la superficie metallica da sotto il colore, laddove l'artista desidera rendere i bagliori delle armi o i riverberi del fuoco (L'Occaso 2008b, pp. 110-111). È probabile che per la realizzazione di questa straordinaria impresa decorativa, costituita da quattro teleri grandi forse ca. 3x8,5 m, siano stati riutilizzati paramenti di corami già esistenti in palazzo e forse proprio nell'appartamento Ducale (L'Occaso 2008b, p. 110 nota 20). Non conosco altri cicli pittorici in cui la rara tecnica esecutiva sia adoperata su superfici così vaste; abbinata all'abilità scenografica di Mango, doveva offrire uno spettacolo davvero inconsueto. I corami dipinti sono per lo più limitati a paliotti d'altare – tra cui ricordo quelli di Francesco Guardi per la chiesa del Redentore di Venezia (Pilo 1983) – o scene sacre e profane di limitate dimensioni. In Italia centrale troviamo alcuni esempi di pittura su cuoio (Nimmo, Paris, Rissotto 2008, p. 13), tra cui i pannelli della bottega di Federico Zuccari in palazzo Barberini, il ciclo in palazzo Chigi ad Ariccia, la pala con *San Benedetto in gloria*, attribuita a Benedetto Bandiera, a Perugia (Facoltà di Agraria) e le due composizioni, già attribuite al Caravaggino ma di gusto ancora zuccaresco, nel Museo di palazzo Braschi a Roma (Vannugli 2003, p. 82): tutte opere, però, prive dell'effetto "graffito" dei corami mantovani.
Tarachia si sofferma soprattutto sui bagliori che queste pitture, ambientate in notturno, sapevano rendere. Anche nei frammenti superstiti le dorature affiorano come sciabolate di luce su un fondo cupo; quanto visibile suggerisce una foga espressiva perfettamente in tema con i soggetti trattati e con lo stile dell'artista.

Pietro Mango
Napoli, doc. Venezia 1639 – doc. Bergamo 1658

414. *Banchetto di Oloferne* TAV. CXLI
1648-1650 ca.
olio su tela – cm 302x842 ca.
inv. statale 185

415. *Giuditta si presenta all'accampamento assiro*
1648-1650 ca.
olio su tela – cm 302x842 ca.
inv. statale 186

416. *Giuditta decapita Oloferne*
1648-1650 ca.
olio su tela – cm 302x842 ca.
inv. statale 187

417. *Esposizione della testa di Oloferne dalle mura di Betulia*
1648-1650 ca.
olio su tela – cm 302x842 ca.
inv. statale 188

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: de Brosses 1739 [1991], pp. 226-227 (?); d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 182; Intra 1883, p. 25; Parazzi 1893-1899, III (1895), p. 217; Patricolo 1908, p. 16; Intra 1916, p. 35; Restori 1919, p. 52; Pacchioni 1921, p. 30; Pinetti 1924, p. 148; Giannantoni 1929, p. 55; Cottafavi 1933, p. 63; Ozzola 1949, p. 23 e nn. 153-156; Ozzola 1953, p. 26 e nn. 153-156; Marani 1960, p. 31; Paccagnini 1973, p. [38]; Meroni 1976, p. 41; Berzaghi 1988b, p. 91; Marinelli 1988b, p. 84; Noris 1988, p. 172; R. Berzaghi, in *Pittura a*

Mantova 1989, pp. 261-262; Tellini Perina 1989, p. 127; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 799; Safarik 1990, p. 18; Agosti 1992, pp. 18 e 24; Berzaghi 1992, p. 43; S.A. Colombo, in *Stanze del Cardinale* 1994, p. 226; S. Marinelli, in *Pietro Ricchi* 1996, p. 316; Perin 2001, p. 155 nota 34; L'Occaso 2002, p. 47; Rebecchini 2002, p. 231; Rodella 2002, p. 21; Berzaghi 2003, p. 258; Guzzo 2006, pp. 242-243; Morselli 2006, p. 167; Bertelli 2007b, pp. 336-338; M. Epifani, in *DBI* 1960-2010, LXIX (2007), p. 21; Bertelli 2008, pp. 145-146; Berzaghi 2008, p. 84; L'Occaso 2008b, p. 110; L'Occaso 2009, p. 131; Piccinelli 2011, pp. 111 e 129 nota 62.
Restauri documentati: tra il 1912 e il 1915, "Dipinti del Menghi – appartamento Ducale – levati e riapplicati con riparazione cornicioni – scoperta fregio a fresco" (ASMn, Sc, b. 181; L'Occaso 2010, pp. 87 e 91 nota 46); 1950, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1949/1950, pos. 3, Restauro di opere d'arte danneggiate dalla Guerra) (una tela); 1952, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1951/1952, pos. 3, Restauro opere d'arte) (una tela); 1953, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere d'arte danneggiate durante la guerra) (due tele).

Tuttora nella loro collocazione originale nell'appartamento Ducale – e nella sala che proprio dal ciclo prende il nome – le quattro grandi tele sono descritte per la prima volta nell'inventario dei beni del defunto Carlo II Gonzaga Nevers, alla data 1665: "Quattro pezzi grandi con l'istoria di Giuditta sopra tela, di mano di Pietro Menghi" (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 182). I successivi inventari del palazzo tendono a dimenticarne o alterarne la storia: quello del 1803 cita i quattro teleri come "della scuola del Bassani" (App. 6, nn. 165-172); un inventario del 1860 (ASoMn, n. 936) li dice invece "di scuola fiamminga, rappresentanti la storia di Giuditta ed Oloferne". È possibile che alle tele alluda de Brosses (1739 [1991], pp. 226-227) allorché rammenta "quatre grandes et admirables pièces de Jules Romain, formant la frize" in quella sala. Già nel 1883 Intra, evidentemente non ignaro dell'inventario pubblicato alcuni anni prima da d'Arco, assegna le composizioni a "Pietro Menghi"; Patricolo nel 1908 (p. 16) ne ribadisce la paternità a "Menghi", segnalando il cattivo stato di conservazione. Difatti, una nota databile tra il 1912 e il 1915 attesta: "Dipinti del Menghi – appartamento Ducale – levati e riapplicati con riparazione cornicioni – scoperta fregio a fresco", alludendo probabilmente a decorazioni sottostanti le tele e non più viste o descritte (L'Occaso 2010, pp. 87 e 91 nota 46). Nel 1924 Pinetti pubblica due enormi quadri della chiesa di Romano Lombardo, uno dei quali firmato "petrus mangus parthenopeus" e datato 1656, e lega questa firma ad alcuni documenti mantovani della metà del Seicento, arrivando a concludere che l'autore delle tele nel Bergamasco e delle quattro tele del palazzo Ducale è un napoletano attivo dal 1646 al 1653 a Mantova. Ciò nonostante, ancora per lungo tempo l'autore delle *Storie di Giuditta* è talvolta ritenuto viadanese (Giannantoni 1929, p. 55; Cottafavi 1933, p. 63; Ozzola 1949, nn. 153-156; Ozzola 1953, nn. 153-156; Paccagnini 1973, p. [38]; Safarik 1990, p. 18), certo per confusione col pittore Pietro Menghi ricordato da Parazzi (1893-1899, III (1895), p. 217).
Il definitivo chiarimento è merito di Berzaghi, il quale inizialmente suppone per il ciclo una datazione al 1646 (R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 261-262), poiché a esso alluderebbe Tarachia in un suo componimento (segnalato in Campori 1866, p. 559) per lungo tempo ritenuto disperso; ritrovato solo in anni recenti grazie a Marinelli (Berzaghi 2003, p. 258), il poema allude invece al ciclo di corami dipinti, del quale rimangono solamente dei frammenti (cat. 405-413). La datazione delle *Storie di Giuditta* va comunque mantenuta a ridosso del 1650.
Le enormi tele illustrano momenti della storia di Giuditta, l'eroina protagonista di un libro del Vecchio Testamento; in particolare il soggetto delle pitture è la terza parte di questo libro (*Gdt* 9-16). L'ebrea Giuditta, vedova di Manasse, si presenta con la serva Abra nell'accampamento assiro di Oloferne e a lui espone un lungo discorso (*Gdt* 11,5-19); partecipa quindi al banchetto offerto da Oloferne ai suoi servi (*Gdt* 12,16-19); lo decapita (*Gdt* 13,6-8); quindi, tornata a Betulia, fa esporre al sorgere del sole la testa di Oloferne dagli spalti delle mura (*Gdt* 14,11-12). L'ordine delle tele nella stanza segue con esattezza quello della narrazione biblica, in senso orario, a partire dal lato adiacente la sala degli Arcieri. Giuditta, prefigurazione di Maria, è anche protagonista di vari poemi eroici e rappresentazioni sacre nel corso del Seicento e non escludo che qualcuno di questi possa aver influenzato il ciclo mantovano. Ricordo per esempio l'opera di Filocolo Caputo e la *Judith* di Martin Opitz, del 1635; il testo biblico è anche alla base di rappresentazioni teatrali (*Periochen*) avvenute nel 1640 a Salisburgo e nel 1642 a Ingolstadt (cfr. *Judith-Dramen* 1933). Il soggetto delle nostre tele parrebbe comunque da collegare alla figura di Maria Gonzaga, reggente fino al 1647 e vedova, come Giuditta.
Tutto avviene nottetempo, in scenari rischiarati dalla luce artificiale delle fiaccole; la scena conclusiva del ciclo è realizzata con estrema parsimonia di colori ed è pervasa dai toni caldi ma scuri delle terre; pochi bagliori di luce animano invece le altre tele, anch'esse affogate nell'ombra e costruite su una dominante cromatica bruna, che è verosimilmente la preparazione stessa. È probabile che l'artista sia riuscito a completare il ciclo

in breve tempo: l'osservazione ravvicinata rivela una rapidità esecutiva che spesso sfiora la trascuratezza; la produzione mantovana di Mango non raggiunge la qualità delle tele dipinte nel Bergamasco e nel Bresciano. La provenienza napoletana dell'autore ha fatto chiamare in causa riferimenti stilistici, che ritengo impropri, ai caravaggisti partenopei; credo difatti che Mango vada piuttosto accostato al lucchese Pietro Ricchi e alla pittura veneziana della prima metà del Seicento (come per primo suggeriva Agosti 1992, p. 24). Già Ozzola (1953, p. 26) nota che l'artista s'impegna a imitare la maniera del Tintoretto. In effetti Mango è nella Serenissima almeno dal 1639 al 1643 (L'Occaso 2008b, p. 111; L'Occaso 2009, p. 131) e probabilmente fino alla soglia del trasferimento a Mantova, dove è documentato nel 1646.

Henry Testelin, copia da

418. *Ritratto di Luigi XIV* TAV. CXLIII
1648-1660 ca.
olio su tela – cm 72,7x58,2
inv. generale 12419; inv. statale 1533
Cornice, cm 96,5x82x5
Provenienza: Mantova, Nerina Mazzini Beduschi (fino al 1968); Mantova, palazzo Ducale (dal 1968).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Paccagnini 1972, p. 226; Paccagnini 1973, p. [35]; Erbesato 1984, pp. 16-17.
Restauri documentati: 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546).

Il dipinto giunge in palazzo Ducale nel 1968, donato da Nerina Mazzini Beduschi assieme ad altre tele (novecentesche e per tanto escluse dalla presente catalogazione); per l'occasione il quadro è indicato dalla proprietaria come *Ritratto di Luigi XIII*, "opera di ignoto seicentesco", "fiammingo (o francese?)". Paccagnini nel 1972 (p. 226) ringrazia pubblicamente per l'omaggio di "un bel 'Ritratto di Luigi XIII fanciullo', attribuito a Francesco Pourbus il giovane". Nel 1979 il quadro è inventariato come opera di ignoto fiammingo e con analoga indicazione iconografica.
Paccagnini (1972, p. 226) spende dubitativamente il nome di Frans Pourbus il Giovane ma, in seguito (1973, p. [35]), opta per la "scuola" dell'artista anversano. Del dipinto si occupa anche Erbesato (1984, pp. 16-17), che lo giudica molto ridipinto e ciò nonostante lo ritiene opera di Pourbus, databile poco dopo il 1610; curiosamente egli afferma che il ritratto dello stesso re a palazzo Pitti non potrebbe di conseguenza essere del 1611, poiché Luigi mostrerebbe 5-6 anni. Ma il dipinto fiorentino reca le scritte "An.o Sal. 1611" e "Aeta. Suae. An.o 10", confermate *in toto* dalle carte d'archivio.
Il nostro quadro non ha però a che fare né con Luigi XIII né col ritrattista fiammingo e la questione va impostata in maniera del tutto differente. Sylvain Laveissiere (com. sc. 23 dicembre 2008) riconosce nell'astante Luigi XIV e mi informa che Nicolas Milovanovic ne precisa persino il modello: la tela mantovana è copia parziale di un'opera di ben più ampio respiro e di qualità assai più alta, di Henry Testelin, dipinta nel 1648 e conservata a Versailles (Châteaux de Versailles et de Trianon, inv. 8139; Constans 1995, p. 853 n. MV 4823). La nostra opera è databile forse non troppo oltre la metà del XVII secolo.

Pietro Mango
Napoli, doc. Venezia 1639 – doc. Bergamo 1658

419. *San Giovanni Evangelista* TAV. CXLII
1650 ca.
olio su tela – cm 167,1x104
inv. statale 779

Restauri documentati: 1987, laboratorio della Soprintendenza.

420. *San Tommaso (?)*
1650 ca.
olio su tela – cm 165,2x108
inv. generale 12269
Iscrizioni: cartellino sul retro "Restauro privato Negri Roberto".

Restauri documentati: 1987, Roberto Negri.

Provenienza: Mantova, Santa Caterina da Siena (fino al 1798 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798 ca.).
Proprietà: statale.

Bibliografia: *Palazzo Ducale* 1987, p. 4; L'Occaso 2009, p. 135.

Le due tele nascono certamente a *pendant*, come coppia o assieme ad altre disperse. Sono attestate in palazzo almeno dal 1803: l'inventario di quell'anno ritengo le descriva come "Due [dipinti] simili di braccia 3½ in altezza e braccia 2½ in larghezza rappresentanti due Santi Apostoli", provenienti dalla chiesa delle "Monache di Santa Caterina" (App. 6, nn. 157-158). Si allude alla chiesa di Santa Caterina da Siena, occupata dalle terziarie di San Domenico e soppressa nel 1798, da cui evidentemente le due tele giungono.
Se l'iconografia del 779 non lascia adito a fraintendimenti, rappresentando senza dubbio san Giovanni Evangelista (suoi consueti simboli sono il calice col serpente e l'aquila), la 12269 non è di identificazione altrettanto ovvia. L'inventario del palazzo del 1810 (c. 14r) ricorda i due dipinti come "uno San Giovanni Evangelista, e l'altro San Giacomo Minore". Non è impossibile che rappresenti san Longino – iconografia con la quale il quadro è brevemente menzionato, come di "Scuola mantovana del XVII secolo", dalla Marti (in *Palazzo Ducale* 1987, p. 4) – ma è assai più probabile che il santo sia invece l'apostolo Tommaso, caratterizzato dalla lancia anche nella tela di Domenico Fetti (cat. 361), nel ciclo dell'*Apostolado* che non sembra ignoto all'autore delle due opere in esame.
Il fare pittorico largo e corsivo ci assicura che l'opera è collocabile attorno alla metà del Seicento. Non del tutto a torto la 779 è inventariata nel 1948 come "D. Fetti (scuola)" e l'altra nel 1949 come "Scuola Mantovana, sec. XVII"; l'autore di queste due opere, certo non eccelse, è però a mio avviso il napoletano Pietro Mango, attivo a Mantova attorno alla metà del Seicento (L'Occaso 2009, p. 135). Artista di qualità discontinua, Mango tende all'uso di una tavolozza con pochi colori, terrosi, che stende con pennellate larghe e con un fare d'impatto scenografico ma decisamente trascurato. Le nostre due tele, e in particolare il supposto *San Tommaso*, mostrano evidenti affinità con alcuni particolari delle *Storie di Giuditta* (cat. 414-417) e si possono datare proprio attorno al 1650.

PIETRO MANGO
Napoli, doc. Venezia 1639 – doc. Bergamo 1658

421. *Trinità con la Madonna e i santi Giovanni Battista, una domenicana (?), Antonio di Padova (?) e Rocco* TAV. CXLII
1650 ca.
olio su tela – cm 310,9x190,6 (ma la tela è in parte ripiegata attorno al telaio)
inv. statale 763
Provenienza: Mantova, padri francescani (fino al 1797 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1797 ca.).
Proprietà: statale.

Bibliografia: L'OCCASO 2009, pp. 135-137.
Restauri documentati: 1989, Francesco Melli.

Il dipinto proviene da una chiesa dei francescani, come suggerisce l'inventario del 1803 che lo descrive (App. 6, n. 84) come "Un quadro di braccia 7 altezza, e 4 in larghezza rappresentante San Rocco, Sant'Antonio, la deposizione di Gesù dalla Croce, la Beata Vergine, Santa Rosa, San Giovanni Battista con una Gloria d'Angeli d'ignoto autore". Nel documento in questione, l'indicazione a margine "Padri Francescani" può significare tanto una provenienza da San Francesco quanto da San Francesco di Paola, rispettivamente dei minori e dei minimi. La descrizione offerta dal documento citato calza molto bene al dipinto in esame. In alto Dio Padre sostiene Cristo in pietà; alla sinistra sono la Vergine, con le braccia pateticamente aperte, e il Battista in preghiera; alla destra sono invece alcuni angeli, che sostengono in volo la croce e gli strumenti della Passione, e una santa, che sostiene con la mano sinistra i piedi del Redentore. Questa, identificata nel 1803 con Rosa da Lima, ha un giglio per attributo iconografico e veste abiti da domenicana. In basso sono san Rocco e un santo inginocchiato che l'inventario del 1803 ritiene Antonio di Padova, l'unico che si potrebbe legare alla provenienza francescana dell'opera; tuttavia i risvolti bianchi della veste, il libro aperto che tiene in mano e il giglio sostenuto dal putto, si confanno a san Domenico. La presenza di una domenicana in posizione privilegiata, ai piedi del Redentore, farebbe pensare a una commitenza da parte dei predicatori e lascia dubbi sull'indicazione di provenienza fornita dall'inventario del 1803. La manifestazione della Trinità presentata col Cristo morto e gli angeli che esibiscono gli strumenti della Passione si trova, per esempio, nel dipinto attribuito a Pietro de' Pietri già nella cappella papale al Quirinale e ora a Vienna, Kunsthistorisches Museum (inv. GG 123), datato 1711-1716.
La nostra tela è inventariata in Palazzo nel 1948, probabilmente da Ozzola, come "Scuola lombarda del sec. XVII". Un termine *post quem* sarebbe offerto dalla presenza di santa Rosa, beatificata nel 1668 e canonizzata nel 1671, ma credo piuttosto che la figura ai piedi di Cristo sia Caterina da Siena e che al dipinto debba spettare una datazione anteriore, verso la metà del XVII secolo; anche in un altro caso, nel medesimo inventario del 1803, santa Rosa è impropriamente tirata in causa (cat. 94). I panneggi mossi e agitati, solcati da lunghe pieghe angolose, la sguaiata teatralità barocca, il forte chiaroscuro portano verso il napoletano Pietro Mango, attivo per i Gonzaga Nevers tra il 1646 e il 1656 (L'OCCASO 2009, pp. 135-137). Anche l'analisi dei particolari va in questa direzione: il putto in basso a sinistra, che sostiene il giglio, è identico a quello che troviamo su un dipinto su cuoio di Mango (cat. 407); il volto della Madonna pare del tutto analogo a quello della *Circoncisione* del Museo della basilica di Gandino. Ne deriva una cronologia al 1650 ca. Anche in questa tela, per quanto estremamente consunta, si riescono a cogliere le ragioni che hanno portato AGOSTI (1992, p. 24) ad accostare stilisticamente Mango a Pietro Ricchi (le cui tracce nel Mantovano sono ricomposte in: L'OCCASO 2009, p. 143 nota 2).

Artista mantovano

422. *Ritratto di Maria Gonzaga* TAV. CXLIII
1650-1660 ca.
olio su tela – cm 93,8x82,4
inv. statale 819
Provenienza: Mantova (?), Maria Ottolini (fino al 1949); Mantova, palazzo Ducale (dal 1955).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1973-1975, ignoto; 1998, Francesco Melli.

Una lettera dell'avvocato Gian Carlo Berzoni, datata 3 luglio 1951, annuncia a Leandro Ozzola le disposizioni testamentarie della signora Maria Ottolini, scomparsa il 18 novembre 1949: "Lascio i mobili antichi, quadri e piatti di peltro al palazzo Ducale di Mantova" (ASoMn, pos. II, scat. 4, Donazioni). Il legato include, oltre al presente dipinto, anche il cat. 550. L'arrivo delle opere in palazzo Ducale si concretizza tuttavia solo nel 1955 e ciò giustifica la mancata menzione delle opere nel catalogo di Ozzola del 1953. Il nostro dipinto viene inventariato nel 1955 come "Quadro (di ignoto) Ritratto di una Gonzaga".
La donna si può identificare senza esitazioni con Maria Gonzaga (1609-1660), figlia del duca Francesco IV, moglie e poi vedova di Carlo di Rethel, la quale regge lo stato di Mantova dal 1637 al 1647. Alla *Mostra iconografica gonzaghesca* del 1937 non erano presenti ritratti dipinti della donna, nonostante alcuni esemplari siano facilmente rintracciabili a Mantova: uno nella canonica della chiesa cittadina di San Barnaba, che reca la scritta "SEREN[issima] MARIA GONZAGA DUCISSA MANTUÆ", uno nella sagrestia di Sant'Andrea, uno nella pinacoteca di palazzo d'Arco (inv. 1005) e uno nella sagrestia del santuario delle Grazie di Curtatone (riprodotto in Malacarne 2010, p. 154); un ulteriore dipinto, forse datato 1653, si trovava nella dispersa quadreria Cavriani. Volta (1831-1838, III (1831), p. 154) scrive che Maria adotta nel 1643 l'abito "cinericio, da se sbandendo ogni moda"; pertanto il nostro dipinto è sicuramente successivo a quella data; credo inoltre lo si debba datare non troppo oltre la metà del secolo. Inserito in una semplicissima finta cornice ovale, il *Ritratto di Maria Gonzaga* è evidentemente opera di un non eccelso artista locale.

Francesco Mantovano, ambito di (?)

423. *Vaso di fiori* TAV. CXLIV
1650-1670 ca.
olio su tela – cm 77,5x55,8
inv. generale 11252; inv. statale 782

Restauri documentati: 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1947/1948, pos. 3, Restauri di opere d'arte) (?); 1957, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1956/1957, pos. 3, Restauri ad opere d'arte); 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Francesco Mantovano, ambito di

424. *Vaso di fiori*
1650-1670 ca.
olio su tela – cm 83,7x59,3
inv. generale 11253; inv. statale 783
Cornice, cm 99,3x76,2x4

425. *Vaso di fiori*
1650-1670 ca.
olio su tela – cm 84x61
inv. generale 11254; inv. statale 784
Cornice, cm 99,2x76x4

Restauri documentati: 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1947/1948, pos. 3, Restauri di opere d'arte) (?); 1957, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1956/1957, pos. 3, Restauri ad opere d'arte).

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale (?); il solo inv. statale 782 è in deposito in Prefettura dal 2002.
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, nn. 193-195; Ozzola 1949b, p. 82; Ivanoff 1953, p. 248; Ozzola 1953, nn. 193-195; Perina 1965b, p. 516; Paccagnini 1973, p. [34]; Pallucchini 1981b, I, p. 169; R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 54 e 262; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 909; Berzaghi 1992, p. 34; Tosetti Grandi 2000, pp. 114-118; Tosetti Grandi 2000b, p. 17; *Repertory* 2001-2002, I (2001), pp. 137 nn. 172-173 e 139 n. 181; G. Capitelli, in *Allgemeines* 1992-2011, 31 (2002), p. 386; L'Occaso 2002, p. 87; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55; Piccinelli 2011, p. 56 nota 40.

Difficile stabilire l'esatta provenienza delle tre tele, che a lungo sono state discusse come un unico complesso, mentre differenze qualitative e dimensionali tra la 11252 e le altre due suggeriscono prudenza circa una comune origine. È stato supposto (Ozzola 1949, nn. 193-195; Ozzola 1953, nn. 193-195) che esse ornassero in origine gli stipi del camerino dei Mori in palazzo Ducale; quella decorazione viene eseguita a Venezia attorno al 1657 dall'anversano Daniel van den Dyck per Carlo II Gonzaga Nevers. Già nel 1714 però queste pitture erano state asportate e sostituite da ritratti, anch'essi poi perduti (Berzaghi 1988b, p. 92; *Dai Gonzaga agli Asburgo* 2008, p. 29). Come scrive Berzaghi (in *Pittura a Mantova* 1989, p. 262) "oggettivamente mancano sufficienti riscontri" per identificare i tre dipinti con quelli realizzati per il palazzo e, anzi, la loro assenza nell'inventario del 1714 è decisiva per escludere che si tratti delle nature morte dipinte nel 1657 dall'anversano.
Purtroppo non è facile individuare i tre quadri negli inventari sette-ottocenteschi del palazzo, poiché di nature morte ne sono segnalate molte e tutte di dimensioni simili. Nell'inventario del 1803 sono incerto se riconoscerle in tre quadri di proprietà dell'"ex Camera" e di braccia 2x1 (cm 90x45 ca.: App. 6, nn. 95-97), o in altri tre provenienti da Santa Caterina da Siena, di braccia 1½x1 (cm 68x45 ca.: App. 6, nn. 164-166); la prima ipotesi, preferibile, implicherebbe una presenza in palazzo almeno dalla seconda metà del XVIII secolo.
Inventariati nel 1937 come pitture di "fare fiammingo del 700" e nel 1948 (sul registro statale) come di "scuola fiamminga sec. XVII", i dipinti vengono attribuiti dubitativamente a Daniel van den Dyck da Ozzola (1949, nn. 193-195; 1953, nn. 193-195), con una conseguente datazione tra il 1657 e il 1662, anno di morte del pittore (Piccinelli 2011, p. 97 nota 113). La proposta è accolta con riserve da Ivanoff (1953, p. 248), dalla Perina (1965b, p. 516), da Paccagnini (1973, p. [34]) e da Pallucchini (1981b, I, p. 169), mentre Berzaghi, come si è detto, tende a svincolare con decisione le tre tele dai documenti che riguardano l'anversano. Come possibili sue opere le tele sono però menzionate recentemente (*Repertory* 2001-2002, I (2001), pp. 137 nn. 172-173 e 139 n. 181), pur con la considerazione che la 782 è di mano diversa delle altre due e che l'una o le altre hanno eguali possibilità di spettare a Van den Dyck. Semplicemente come pitture fiamminghe del Seicento sono ancora citate da me (L'Occaso 2002, p. 87) e da Sanguineti (in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55).
Una diversa prospettiva è aperta dalla Tosetti Grandi (2000, pp. 114-118), la quale per prima segnala la diversità di mano tra la 782 e gli altri due *Vasi di fiori* e suggerisce che questi ultimi, per quanto non riconducibili allo stile tipico di Francesco Mantovano, possano al massimo spettare al suo ambito. L'artista (documentato dal 1636) si identifica anagraficamente con un Francesco di Giacomo Caldei di origine mantovana ma attivo a Venezia, anche assieme a Daniel van den Dyck, e lì morto novantenne il 22 maggio 1674 (Cecchini 2007); partendo da un nucleo di suoi dipinti conservati presso l'Accademia dei Concordi di Rovigo è stato costruito un ricco catalogo di nature morte (Bocchi, Bocchi 1998, pp. 392-410; Tosetti Grandi 2000). È peraltro possibile che l'artista, seppure costantemente a Venezia, abbia servito anche Carlo II. Con questa chiave di lettura sono tentato di interpretare una lettera del 2 dicembre 1648, dalla Serenissima, di Francesco Framberti: "Invio a Vostra Altezza quattro quadri di frutti fatti da un pittore suddito dell'Altezza Vostra, che si trattiene in questa casa. L'applauso universale che ricevono l'opre del medesimo huomo, che ne' primi suoi anni fece in Roma et di poi in Venetia particolare studio nella pittura di tal genere, m'ha invitato a far comparire avanti l'Altezza Vostra gli stessi quadri, anzi m'ha data speranza che Vostra Altezza non sarà per sdegnarli" (ASMn, AG, b. 1570).
La Tosetti Grandi (2000b, p. 17) nota che l'autore del 782 "sceglie, per la decorazione del suo vaso, la citazione puntuale fino alla meticolosità della *Battaglia di tritoni* da una stampa della serie dei *Vasi all'antica da Polidoro da Caravaggio*, impressa da Aegidius Sadeler

II". Soggetti mitologici sono dipinti anche sugli altri due vasi: sul 783 è rappresentato Perseo col suo cavallo alato sulla destra, mentre tiene nella mano sinistra la testa della Medusa; sul 784 è una donna che scappa da un uomo che la insegue (Apollo e Dafne?). In tutt'e tre le tele, il colore è sottile e steso per velature e la gamma cromatica risulta piuttosto opaca. I soli dipinti sicuri di Francesco Mantovano, quattro *Vasi di fiori* conservati a Rovigo (Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi, inv. 65, 69, 306, 308), mostrano caratteristiche stilistiche incompatibili con i nostri tre quadri: lì i colori sono saturi, carichi, e la penellata rende nei fiori un certo effetto di morbidezza; la composizione è più serrata. Neppure si può recuperare l'ipotesi a favore di Daniel van den Dyck, un po' per i motivi suddetti, un po' perché le nature morte dipinte in quadri a lui attribuiti (come la *Madonna col Bambino e san Giovannino* dell'Azienda Ospedaliera di Mantova: L'Occaso 2002b, p. 42) sono ben diverse da quelle in esame.

Le nostre nature morte, per quanto vicine a Francesco Mantovano o a due tele del Musée des Beaux-Arts di Digione (inv. D 104 A-B; per le quali vi è però una proposta attributiva ad Antoine Monnoyer: Guillaume 1980, p. 135, A.2 nn.11-12), mostrano una gamma cromatica piuttosto parca e con una dominante fredda, grigia. Le composizioni – per quanto molto simili a quelle proposte da Mario dei Fiori verso il 1650 – sono ariose, illuminate con delicatezza e realizzate con una perspicuità ottica fiamminga. Le lievi pennellate sul fondo grigio evocano la pittura su lavagna.
Diverso è l'inv. 11252, in cui la pennellata è più ricca e grassa; la composizione mossa ma confusa risulta meno nitida ed elegante delle altre due; gli animaletti qui dipinti, una libellula, due farfalle e due bruchi, sono assenti nelle altre due tele.
Nel 1949 il pittore Arrigo Andreani chiede e ottiene di eseguire una copia del 782 e del 783 (ASoMn, Pos. II, PD), ma ignoro se queste pitture esistano.

Artista lombardo

426. *Paesaggio* TAV. CXLIV
1650-1680 ca.
olio su tela – cm 99,4x117,3
inv. generale 12270
Provenienza: Mantova, Santa Paola (fino al 1782) (?); Mantova, palazzo Accademico (almeno dal 1810 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

Restauri documentati: 1995, laboratorio della Soprintendenza.

Questo piccolo e malconcio *Paesaggio* è inventariato nel 1949 come opera di "Scuola Mantovana. Sec. XVII" e con l'indicazione che si tratta di una "tela già arrotolata, ora su telaio", il che può in parte giustificare il modesto stato conservativo. Attualmente la tela presenta un bordo dipinto, nel margine superiore, ripiegato sul telaio su cui essa è inchiodata: in origine almeno l'altezza doveva essere maggiore di quella attuale. Credo che il dipinto compaia già, assieme a un compagno poi perduto, nell'inventario del 1810 dell'Accademia Virgiliana: "Due quadri rappresentanti due paesaggi di mediocre maniera, alti braccia 2 pollici 3 e larghi braccia 2 $^{2}/_{1}$ [*sic*] misura mantovana, provenienti dalle monache di Santa Paola" (App. 8, nn. 1-2); la coppia di tele è infatti nell'elenco del 1827 (App. 9, n. 35), nell'elenco Lorenzi (Tamassia 1996, p. 81: "paesi di buona mano patiti") e nell'elenco di Intra del 1895 (App. 11, n. 99-100). In seguito, uno dei due quadri è andato perduto, ma le dimensioni e lo stato di conservazione del cat. 426 ben si adattano al percorso tracciato. La tela potrebbe quindi provenire da Santa Paola. Si tratta di una modesta opera seicentesca, forse di autore locale ma d'ispirazione nordica, che presenta anche due inserti animati: sulla destra lo specchio d'acqua è solcato da una piccola imbarcazione a vela, mentre sulla sinistra, nel bosco e nei pressi d'un guado, si vedono un paio di figure, una delle quali a dorso di cavallo.

Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino, copia da

427. *La regina Semiramide riceve la notizia della rivolta di Babilonia* TAV. CXLV
1650-1680 ca.
olio su tela – cm 114,8x157
inv. generale 6788; inv. statale 706
Provenienza: Mantova, Virgilio Forattini Scarpari (fino al 1921); Mantova, palazzo Ducale (dal 1921).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 6633.
Bibliografia: Anonimo 1921, p. 133; Giannantoni 1929, p. 49; Ozzola 1949, n. 178; Ozzola 1949b, p. 82 (?); Ozzola 1953, n. 178; Pigler 1956, II, p. 327; Ragghianti 1962, p. 39; Perina 1965b, p. 503 nota 227; Paccagnini 1973, p. [38]; Pigler 1974, II, p. 341; N. Turner, in *Guercino* 2003, p. 216; L'Occaso 2010g, p. 117.
Restauri documentati: 1923, Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 1936, Arturo Raffaldini (ASoMn, scat. 47, pos. XII, fasc. "Restauri – Mantova città – Pratiche varie"); 1959, Assirto Coffani (?) (ASoMn, Pos. XII).

Il dipinto proviene dalla collezione di Virgilio Scarpari (cfr. p. 35). Un Anonimo (1921, p. 133) redattore del "Bollettino d'arte" ci informa della donazione di "una tela del sec. XVIII rappresentante una scena galante, copia del Guercino". In maniera assai simile ("una discreta scena galante di sapore guercinesco"), la tela è menzionata da Giannantoni nel 1929 (p. 49), mentre Ozzola – neanche egli in grado di comprendere il soggetto – ne svia l'attribuzione sul mantovano Bartolomeo Manfredi (Ozzola 1949, n. 178; 1953, n. 178), nonostante l'opera fosse stata correttamente inventariata, negli anni Trenta, come di "Seguace del Guercino".
Il dipinto è di nuovo ricondotto nell'alveo del Guercino da Ragghianti (1962, p. 39). Pigler (1956, II, p. 327; 1974, II, p. 341) identifica il soggetto dell'opera, una *Semiramide chiamata alle armi*, ma non entra nel merito dell'attribuzione.
Infine, recentemente, Turner (in *Guercino* 2003, p. 216) segnala la tela mantovana come una copia da un originale del Guercino dipinto nel 1645 per il cardinale Federigo Cornaro. Il pittore centese avrebbe trattato il soggetto della regina Semiramide che riceve la notizia della rivolta di Babilonia anche in una seconda occasione, in una tela ricordata in un inventario estense del 1663 (*Arredi, suppellettili* 1993, p. 67), passata poi a Dresda dov'è andata perduta con la seconda guerra mondiale.
L'opera illustra un aneddoto raccontato da Valerio Massimo e forse anche un passo di Polieno (Στρατηγήματα, VIII, 26). Valerio Massimo (nel capitolo *De ira aut odio*, in *Facta et dicta memorabilia*, 9.3.ext.4) scrive: "In puerili pectore tantum vis odii potuit, sed in muliebri quoque aeque multum valuit; namque Semiramis Assyriorum regina, cum ei circa cultum capitis sui occupatae nuntiatum esset Babylona defecisse, altera parte crinium adhuc soluta protinus ad eam expugnandam cucurrit, nec prius decorem capillorum in ordinem quam tantam urbem in potestatem suam redegit. Quocirca statua eius Babylone posita est, illo habitu quo ad ultionem exigendam celeritate praecipiti tetendit". Il significato moraleggiante dell'iconografia è palese. La gestualità delle figure si può ben confrontare con gli studi di John Bulwer, che nel 1644, nel trattato *Chirologia*, illustra l'eloquenza dei gesti.
Mahon (1949) riconosce l'originale Cornaro in una tela nota all'epoca soltanto attraverso una fotografia e già di proprietà del conte di Northbrook; un quadro di analoga composizione è di recente identificato da Turner (in *Clerics & Connoisseurs* 2001, pp. 246-252 n. 57) nella collezione Cobbe (inv. 353) e sarebbe a suo dire il quadro Cornaro; egli scredita di conseguenza il dipinto già del conte di Northbrook. Turner, come detto, aggiunge al novero delle copie (già elencate da Salerno 1988, p. 301 n. 227) anche quella mantovana. Benati (in *Musei Civici di Modena* 2005, p. 118 n. 90), presentando un'ulteriore versione, conservata nel Museo Civico di Modena, non fa riferimento al nostro dipinto ma declassa anche la tela Cobbe a copia. Una versione di questa composizione è recentemente passata sul mercato antiquario, con un'attribuzione allo stesso Guercino (Sotheby's, Londra, 7 luglio 2005, lotto 36, cm 129,5x152,5).
Il quadro mantovano, pur non essendo di mano di Barbieri, è opera di discreta qualità, superiore a quella modenese. Un'attribuzione non sembra tuttavia possibile e non mi pare si possano ravvisare gli stilemi tipici dei Gennari, spesso tirati in ballo in casi analoghi; la loro pittura si distingue, infatti, per una pennellata più pastosa e mossa. La nostra tela è probabilmente della seconda metà del XVII secolo.

Biagio Poli (Biagio Lombardo?)
XVII secolo

428. *Tempesta marina* TAV. CXLV
1650-1680 ca.
olio su tela – cm 132x213
inv. statale 726
Cornice, cm 147,4x228,5x5,3
Iscrizioni: sulla cornice, retro, "Serra" a matita; firmato sulla vela "BIAGIO POLI GEN" (?).
Provenienza: Bosco Fontana, eremo camaldolese (fino al 1793) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1793 al 2002); Mantova, Prefettura (dal 2002 al 2011); Mantova, palazzo Ducale (dal 2011).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 6086.
Bibliografia: Ozzola 1949, n. 241; Ozzola 1953, n. 241; Olsen 1961, p. 84; Paccagnini 1973, p. [40]; Pallucchini 1981b, I, p. 316, II, fig. 1059; E. Antoniazzi Rossi, in *Antologia* 2006, n. 1; Canepa 2006, p. 196.
Esposizioni: Padova 2006, n. 1.
Restauri documentati: 1941, Arturo Raffaldini (ASoMn, esercizio finanziario 1940/1941, pos. 3, Restauro ad opere d'arte) (?); 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra); 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

La *Tempesta di mare* entra forse nelle collezioni demaniali alla fine del Settecento, dalla foresteria dell'eremo dei camaldolesi di Bosco Fontana (E. Antoniazzi Rossi, in *Antologia* 2006, n. 1). Il quadro potrebbe essere infatti riconoscibile tra i "2 quadri cornice nera, l'uno una tempesta di mare, l'altro un porto. lire 9 - lire 18" depositati in palazzo Ducale il 22 gennaio 1793, come annotato su una postilla al registro inventariale del 1787 (p. 91 n. 112) tuttora conservato in Soprintendenza. Del "porto" si perdono subito le tracce, ma l'abbinamento dei due temi "è interpretabile come una metafora di due situazioni dialettiche costanti della realtà esistenziale dell'uomo" (E. Antoniazzi Rossi, in *Antologia* 2006, n. 1), secondo uno schema ben attestato dalle fonti ma oggi scarsamente documentato da opere (Goedde 1989, pp. 156-161).
Occorre però ricordare che nel 1752 si conservavano in palazzo Ducale due "Borasche di mare" (App. 1, nn. 96-97), non escludendo quindi che una delle due sia il quadro in esame.
Il nostro quadro – del quale non sembrano esserci tracce in documenti successivi – è studiato per la prima volta da Ozzola (1949, n. 241; 1953, n. 241), che lo dice "firmato su una vela: Biagio Poli Gen.", che scioglie in "genovese". In verità la scritta è oggi non facilmente interpretabile. Non ci sono dubbi sul nome di battesimo e sulle prime tre lettere, "Pol", del cognome, mentre le ultime lettere si prestano a interpretazioni diverse. L'ipotesi che si tratti di un artista genovese non contrasta con la supposta provenienza dell'opera, giacché nell'eremo di Bosco Fontana Carlo I Gonzaga Nevers impegna il sarzanese Fiasella. Non sembra invece che il nostro artista sia imparentato con i Poli pisani, autori di paesaggi difficilmente confrontabili con la nostra marina. Olsen (1961, p. 84) le accosta un brioso *Cristo sul lago di Galilea* a Copenhagen (Statens Museum for Kunst, inv. 4036), riferita a Marco Ricci da Lionello Venturi prima del 1933 (Jacob Helbo Bøstrup Jensen, com. sc. 2010), ma che la Gregori (1975, p. 79 nota 12) assegna invece a Giuseppe Antonio Pianca. Un Biagio pittore di paesaggi verso la metà del Seicento è quel Biagio Lombardo, nato a Venezia nel 1617 ma attivo a Este, dove sarebbe morto nel 1665 (Cogo 1998); gli si attribuiscono un *Paesaggio* nel Musée des Beaux-Arts di Bordeaux (che però sembra opera settecentesca, forse di Marco Ricci) e un disegno raffigurante un *Uragano* presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Roma, datato però 1679 (inv. F.C. 125142 dal vol. 157 G 5; Ruggeri 1989, p. 102 n. 52); questo foglio è per certi versi vicino alla tela mantovana. Varrebbe la pena indagare su questo fronte, per sciogliere l'enigma anagrafico del nostro Biagio "Poli". Pallucchini (1981b, I, p. 316) nota che il nostro dipinto è stilisticamente debitore di Monsù Montagna, ovvero Renaud du Mont, e suppone che l'opera non possa cadere molto oltre la metà del Seicento. L'Antoniazzi Rossi rileva ulteriori affinità tra la poetica di "Poli" e gli esiti, caratterizzati da simile libertà pittorica, di Antonio Marini e Bartolomeo Pedon. Originale è l'impaginazione del quadro, in cui la nave travolta dalle onde è fuori dall'asse centrale, mentre la pittura di tocco vi è "risolta in puro colore". Analogie compositive ed esecutive si possono anche riscontrare tra la nostra tela e la *Tempesta di mare* dell'anversano Jan Peeters al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 447).
Alla metà del Seicento a Mantova devono essere giunte

alcune pitture non dissimili da quella in esame. Carlo Borzone scrive da Genova il 2 marzo 1655 a proposito del "quadro di tempesta di mare" dipinto dal fratello Francesco Maria e inviato a Carlo II (ASMn, AG, b. 791), mentre Giovanni Benedetto Castiglione in una lettera del 14 giugno 1659 annuncia l'invio – ancora da Genova – di "due fortune di mare di mano del Montagna, alti palmi quatro e longhi palmi cinque" (MERONI 1971, p. 26); una "fortuna di mare" del pittore è nel 1709 tra i beni del fu Ferdinando Carlo Gonzaga (MERONI 1976, p. 60), ed è forse una *Marina* passata sul mercato antiquario (Sotheby's, New York, 5 ottobre 2001, lotto 71). Tra i pochissimi esemplari di pittura di burrasca rimasti a Mantova, occorre ricordare un'ampia tela nel fregio del salone di Belgrado in palazzo Sordi, vicina a Giovanni Canti e dipinta sul finire del XVII secolo.
Per un semplice refuso, un'immagine del dipinto mantovano è pubblicata da PALLUCCHINI (1981b, II, fig. 1059) con una didascalia che lo riferisce a Matteo Plattemberg e lo indica presso la Pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia.

ARTISTA ITALIANO

429. *Madonna col Bambino* TAV. CXLVI
1650-1700 ca.
olio su tela – cm 90x73,5
inv. statale 39742
Cornice ottocentesca, cm 106,8x89,7x5
Provenienza: Mantova (?), Ugo Dolci (fino al 1959); Mantova, palazzo Ducale (dal 1959).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1995, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto proviene, al pari dei cat. 376 e 609, dalla collezione di Ugo Dolci, dal quale giunge per legato testamentario al palazzo Ducale, nel 1959. Inventariato nel 1993 semplicemente come "Madonna con Bambino" di "Anonimo", senza alcuna indicazione cronologica, il dipinto è in effetti opera di modesta qualità del pieno Seicento. Indipendentemente, Michele Danieli e Paolo Plebani (com. or.) mi hanno consigliato di collocare l'opera in ambito napoletano o quanto meno di ravvisarvi un modello di quell'area geografica.
(Mentre il libro è in stampa, mi accorgo che una composizione identica, di collezione privata, è attribuita da Zeri al veronese Orbetto: Bologna, Fototeca Zeri, n. 32398).

ARTISTA ITALIANO

430. *La continenza di Scipione (?)* TAV. CXLVII
1650-1700 ca.
olio su tela – cm 89x121 ca.
inv. statale 100976
Provenienza: incerta
Proprietà: statale (?).

Tela seicentesca, di ignota provenienza, inventariata nel 1998 come "una giovane donna al cospetto di un comandante romano" e nell'occasione datata al XVII secolo; credo che il dipinto rappresenti l'episodio della Continenza di Scipione, narrato da Tito Livio (*Ab Urbe condita*, XXVI, 50): conquistata Nuova Cartagine, Scipione rende al suo promesso sposo una fanciulla avuta come preda di guerra. Lo stato di conservazione è modesto e l'opera – a oggi tesa su un telaio provvisorio – non presenta una qualità sufficiente per classificarla se non in maniera molto generica: come opera forse locale della seconda metà del XVII secolo.

ARTISTA MANTOVANO

431. *Ritratto di frate Serafino da Mantova* TAV. CXLVII
1650-1700
olio su tela – cm 99,3x89,6
inv. generale 6798
Iscrizioni: "F[RATER] FRAN[CIS]CUS BONACOLSUS MANT[UANU]S A BONIFACIO IX ELECTUS EPISC[OPUS] GRAVINÆ 1397"; sui libri "SCOTUS" e "ARIS"; si intravede, sotto quella leggibile, un'altra scritta: "P[ATER] SERAPHINUS DE MANT[U]A PHILO[SOPHU]S MANT[UANU]S ET THEOL[OGUS] AC [...] ELEC. [...] 1516".
Provenienza: Mantova, San Francesco (?) (fino al 1798 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798 ca.).
Proprietà: statale.

Bibliografia: OZZOLA 1949, n. 268; OZZOLA 1953, n. 268.
Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte); 1999, Marcello Castrichini.

L'inventario del 1803 del palazzo Ducale (App. 6) attesta la presenza di una cospicua serie di ritratti di frati, di vari ordini, giunti con le soppressioni e provenienti dai templi dei francescani, dei domenicani e dei serviti. La genericità delle descrizioni non permette di associare con precisione singole voci ai quadri, che inoltre, nell'inventario del 1828 (n. 1550) sono raggruppati nella voce "Trentadue quadri dipinti in tela alti cadauno metri uno centimetri cinque, larghi centimetri ottantacinque, senza cornice, rappresentanti ritrati di fratti di diversi ordini, ed alcuni con capello cardinalizio, di ignoto autore in mediocre stato". L'inventario del 1842 (n. 1536) ne riporta solamente 31: uno deve essere andato perduto nel frattempo. Ventotto vengono spediti a Milano, per essere venduti all'asta braidense del 1853; la copia del bando di vendita conservata nell'Archivio Storico dell'Accademia di Brera (cfr. App. 10, nn. 99-126) riporta l'identificazione di molti di essi; evidentemente erano forniti di iscrizioni, come anche nel caso dei tre rimasti in palazzo Ducale. Non è chiaro perché proprio questi tre siano scampati alla vendita, ma è chiaro che si trattava di un gruppo molto eterogeneo di ritratti di religiosi.
L'inventario del 1860 (n. 875) segnala infatti oramai solo tre "ritratti di frati di diversi ordini", che corrispondono inequivocabilmente ai cat. 431, 439 e 457. Due di essi, questo e il cat. 457, hanno misure quasi identiche e rappresentano inoltre entrambi due francescani: potrebbero quindi avere provenienza comune; il cat. 439 è invece il ritratto di un servita e ha dimensioni lievemente inferiori. L'inventario del 1803 menziona "Tre quadri di braccia 2 once 3 in altezza, e braccia 1 once 8 in larghezza rappresentanti due letterati francescani, ed un servita" provenienti dalla chiesa dei domenicani (App. 6, nn. 110-112), ma dubito si tratti dei nostri tre. Le misure, seppure esattamente coincidenti solo per il ritratto di servita, non sono troppo lontane da quelle degli altri due. L'indicazione della provenienza da una chiesa dei predicatori lascia tuttavia perplessi, poiché i tre frati appartengono ad altri ordini e inoltre è poco probabile che i tre quadri abbiano la medesima provenienza.
Il 6798 è inventariato nel 1937 come opera settecentesca e con l'avvertenza che "probabilmente non è il ritratto della dicitura". La datazione viene poi anticipata da OZZOLA (1949, n. 268; 1953, n. 268) al XVII secolo; lo studioso individua nell'opera i caratteri della scuola locale e ne indica il soggetto come ritratto di "Frate Bonacolsus Francesco". L'iscrizione allude a un frate Francesco Bonacolsi mantovano, eletto vescovo di Gravina nel 1397 da papa Bonifacio IX; per l'esattezza il francescano *Franciscus Bonacursi* è vescovo dal 1395 al 1400 e viene nominato il 3 agosto 1395 inquisitore per le isole di Sardegna e Corsica (EUBEL 1913, p. 268). Le scritte sui libri alludono ai nomi di Duns Scoto e Aristotele, mentre quella attualmente visibile in alto è tracciata sopra un'altra più antica, che si legge a fatica: "P. SERAPHINUS DE MANT.A PHILO.S MANT.S ET THEOL. AC [...] ELEC. [...] 1516".
Sulla vita di padre Serafino da Mantova, colui che è in verità ritratto nel nostro dipinto, ci soccorrono gli scritti dell'ordine: nel 1523 (anno di morte di papa Adriano VI), indetto il concilio a Burgos in Spagna, "Soncinas Minister Generalis, relicto in Italia Commissario Generali super provincias familiae Cismontanae fratre Seraphino de Mantua, in itinere apud Avenionem infirmatur, et Commisarium, qui suo loco praesideat, amandat, pauloque post moritur. At neque Commissarius statuto tempore pervenit, neque ultra dies octo electionem licuit protrahere" (WADDING 1933, p. 167).
Il dipinto spetta a un modesto artista mantovano attivo verso la fine del Seicento; suppongo che porti cronologia simile al cat. 439, per quanto i due dipinti spettino a due artisti diversi.

ARTISTA GENOVESE (?)

432. *Crocifisso* TAV. CXLVI
1650-1700 ca.
olio su tela – cm 106,6x67,2
inv. statale 86414
Iscrizioni: "INRI".
Provenienza: Mantova, Cecilia Mavezzi Barbieri (prima del 1964); Mantova, Società per il palazzo Ducale (1964); Mantova, palazzo Ducale (dal 1964).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Il dipinto viene donato nel 1964 dalla Società per il palazzo Ducale di Mantova, ma una scritta sul retro della tela – ora coperta dalla foderatura ma trascritta nel 1995 sul registro d'inventario – c'informa che esso è stato "Della sig.ra Cecilia Mavezzi Barbieri". Il patetico Crocifisso è inchiodato alla croce che si staglia sul fondo scuro d'un brullo paesaggio appena rischiarato in basso. Il cartiglio svolazzante, il sangue che impregna il drappo avvolto ai fianchi del Salvatore, un certo pittoricismo mi inducono a proporre una datazione alla seconda metà del XVII secolo e a supporre che si tratti di una copia, di buona qualità, da un originale fiammingo; l'esecuzione rivolge verso la pittura genovese della seconda metà del Seicento e forse si può suggerire un confronto con la produzione della bottega di Domenico Piola.

ARTISTA EMILIANO

433. *Natura morta con uva, fichi, pesche, limoni e melograno* TAV. CXLIV
1650-1700 ca.
olio su tela – cm 71,8x105
inv. statale 786
Cornice, cm 88,2x119,7x4
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale (fino al 2002); Mantova, Prefettura (dal 2002).
Proprietà: statale.

Bibliografia: OZZOLA 1949, n. 201; OZZOLA 1953, n. 201.
Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Il dipinto va forse identificato nell'inventario del 1803, relativo al palazzo Ducale, con "Un quadro per traverso di braccia 2½ in lunghezza e braccia 1½ in altezza rappresentante fiori e frutti" di proprietà della ex-Camera (App. 6, n. 136). Le misure coincidono infatti con una certa precisione, mentre l'indicazione della proprietà camerale non trova purtroppo riscontro nei precedenti inventari, anche perché lì i quadri sono privi dell'indicazione delle misure o persino del soggetto.
Non è neppure agevole rintracciare il quadro negli inventari ottocenteschi del palazzo, anch'essi troppo generici, in quanto le nature morte, dieci, sono descritte assieme e in maniera indistinta (cfr. cat. 423-425). Nel 1948 il nostro dipinto è inventariato come opera di scuola mantovana del XVIII secolo, forse da OZZOLA che così lo pubblica (1949, n. 201; 1953, n. 201).
Su un tavolo, coperto per metà da una tovaglia rossa, poggiano in primo piano un grappolo d'uva pizzutella, dei fichi e un limone tagliato a metà, in secondo piano due cesti di frutta, contenenti pesche e uva nera e bianca. In alto pendono due melograni; a destra è uno spento tendaggio rosso; sulla sinistra s'intravede uno squarcio di cielo. Il pittore cerca di rendere la matericità della frutta, riuscendoci nelle pesche ma fallendo nell'opaca uva in primo piano e nel limone; l'effetto d'insieme è mediocre, rigido e inerte, e ciò è molto evidente nei due cesti.
La soluzione attributiva di Ozzola è comprensibile ma non escludo che il dipinto possa essere anteriore al XVIII secolo: la sobria composizione, il tendaggio rosso

e la distribuzione paratattica degli oggetti, quasi isolati l'uno dall'altro, mi fanno pensare che la nostra tela possa essere seicentesca e che si possa mettere in relazione con i modi di Paolo Antonio Barbieri. Curiosi sono i melograni appesi in alto, al posto dei soliti nappi, in singolare sintonia con la pittura spagnola nella quale non è raro trovare – è tipica per esempio delle nature morte di Juan Sánchez Cotán – frutta sospesa nel margine superiore.
Considerando la modesta qualità pittorica dell'opera, potrei azzardare una datazione alla seconda metà del XVII secolo, senza però escludere che si tratti di un'opera più tarda, come mi suggerisce Filippo Trevisani (com. or.).

Carlo Maratti, copia da

434. *Madonna col Bambino* TAV. CXLVI
1652-1670 ca.
olio su tela – cm 57x40,9
inv. generale 12205
Cornice, cm 69,2x53x3,6
Provenienza: Mantova, Pietro Accordi (fino al 1881?); Mantova, palazzo Accademico (dal 1881? al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Ozzola 1946, p. 15 n. 64; Ozzola 1949, n. 120; Ozzola 1953, n. 120; Ragghianti 1962, p. 38; Paccagnini 1973, p. [35]; Tamassia 1996, pp. 59 e 97; L'Occaso 2006b, p. 123 nota 161.

Il dipinto giunge nel tardo Ottocento nelle collezioni pubbliche mantovane. Non conosco la data esatta della donazione fatta da Pietro Accordi al Museo Civico, ma poiché nel 1881 egli lascia al Comune la sua biblioteca (ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1878-1882), ritengo che la stessa data possa valere anche per il dipinto. Pochi anni più tardi, nel 1895, Intra rileva la presenza della tela nel "4° Vestibolo della Galleria" nel palazzo Accademico, e la inventaria come "Madonna col Bambino – attribuita a Guido Reni – dono dell'ora defunto dr. Pietro Accordi" (App. 11, n. 49). L'attribuzione a Reni persiste nell'inventario del palazzo Ducale (1942), dove il dipinto è giunto nel 1915 (cfr. Tamassia 1996, p. 59). In un successivo elenco dei beni comunali depositati in palazzo Ducale, redatto da Poldi, è indicato un "restauro del Fretti [*sic*]" (Tamassia 1996, p. 97). Nulla ci è noto dei gusti collezionistici di Pietro Accordi, generoso donatore alla biblioteca Comunale di Mantova di un cospicuo fondo librario. Non credo quindi sia superfluo segnalare che egli accompagna con una lettera dell'8 dicembre 1859 il dono a Carlo d'Arco di "cinque cartoni rappresentanti cinque atti della Passione di Gesù Cristo, disegnati da quel nostro concittadino Giuseppe Bazzani" già posseduti da don Giovanni Ancelotti, mansionario del duomo di Mantova (ASMn, DPA, b. 203); i cinque fogli sono oggi presso il Museo di palazzo d'Arco (inv. 4843-4847).

Ozzola nel 1946 (p. 15 n. 64) afferma che il nostro quadro è attribuito a Guido Reni e presenta un antico restauro; lo studioso ribadisce in seguito questa posizione critica, eliminando però i dubbi circa l'attribuzione al bolognese e precisando che il restauro è opera di Fetti (Ozzola 1949, n. 120; Ozzola 1953, n. 120). L'unica successiva presa di posizione è quella di Ragghianti (1962, p. 38), che ritiene "marattesca" la nostra pittura, spostandone implicitamente la datazione di almeno mezzo secolo.
In seguito non registro significative menzioni del dipinto, se non la mia precisazione che proprio il 12205, e non il cat. 280, come supposto da Safarik (1990, p. 309 n. A79), è il quadro donato nell'Ottocento da Pietro Accordi (L'Occaso 2006b, p. 123 nota 161).
La proposta di Ragghianti inquadra con notevole precisione il problema attributivo e non escludo che egli avesse presente la soluzione che qui presento: la nostra teletta è una copia parziale e con alcune varianti dalla *Fuga in Egitto* dipinta da Maratta entro il 1652 nella cappella Alaleona della chiesa di Sant'Isidoro in Roma, un'opera nota anche attraverso alcune repliche di bottega come quella del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 143); secondo Bellori, nella tela romana Maratta "espose come sue proprie le bellissime idee di Guido; tale apparisce la Vergine col figliuolino ignudo nelle fascie sopra il manto azzurro avvolto al

braccio" (Bellori 1672 [1976], p. 580). Il dipinto mantovano è databile a mio avviso tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del XVII secolo e potrebbe venire dalla bottega del pittore stesso, anche se la qualità è modesta.
Naturalmente, non è il caso di insistere sull'ipotesi di un antico restauro (figuriamoci se di Domenico Fetti), mentre una certa modestia esecutiva traspare tuttavia proprio nell'unico particolare che non corrisponde esattamente al prototipo romano: l'inerte mano destra della Vergine. Non sembra che l'artista marchigiano abbia avuto rapporti con Mantova, mentre è noto che egli dipinge nel 1676 un *Transito di san Giuseppe*, ora al Kunsthistorisches Museum (inv. GG 121), per la cappella dell'imperatrice Eleonora II Gonzaga nell'Hofburg di Vienna.

Daniel van den Dyck
Anversa 1614 – Mantova 1662

435. *Venere sostenuta in volo da amorini* TAV. CXLVIII
1657 (?)
olio su tela – Ø cm 190 ca.
inv. statale 100939
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: *Album del palazzo Ducale* 1904, fig. [5] (foto Premi); Alinari 18749, 18792; ISAL 55213.
Bibliografia: Restori 1919, p. 75; Giannantoni 1929, p. 50; Berzaghi 1988b, p. 92; Marinelli 1988b, p. 86; R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 54 e 262; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 909; Berzaghi 1992, p. 34; Mazza 1992, p. 80; Logan 1994, p. 99; Tosetti Grandi 2000, p. 121; *Repertory* 2001-2002, I (2001), p. 136 n. 171; G. Capitelli, in *Allgemeines* 1992-2011, 31 (2002), p. 386; L'Occaso 2002, p. 87; L'Occaso 2002b, p. 42; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55; Bertelli 2007b, p. 339; Bertelli 2008, p. 147; Berzaghi 2008, p. 87; L'Occaso 2008b, p. 113; Fossaluzza 2010, p. 84; Piccinelli 2011, p. 37.
Restauri documentati: 1923, Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1971, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1999-2000, Coffani Restauri.

Il dipinto si trova ancora oggi nella sua collocazione originale. Viene infatti realizzato – è questa la ricostruzione proposta da Berzaghi (1988b, p. 92) e che io sottoscrivo – verso il 1657 dall'anversano Daniel van den Dyck, allo scopo di reintegrare la decorazione del soffitto della stanza nota come camerino dei Mori. Gli intarsi lignei che occupano il soffitto e il fregio dell'ambiente, per quanto di non agevole datazione, dovrebbero infatti porsi attorno al 1580, quando il duca Guglielmo Gonzaga fa decorare il suo studiolo. In origine è posta a plafone un'*Allegoria della Fede* dipinta dall'Andreasino (Berzaghi 1985, p. 53), probabilmente dispersa in seguito alle vendite della collezione o al sacco del 1630.
La nostra tela è, prima dell'intervento di Berzaghi, oggetto di pochissimo interesse. Per Restori (1919, p. 75) essa "è di fattura assai mediocre", mentre Giannantoni (1929, p. 50) ritiene che "Il brutto quadro centrale fu posto sullo scorcio del 1700 a sostituire l'altro di mano del Perugino, rubato a quanto pare, da saccheggiatori austriaci". In una relazione dattiloscritta approntata in vista di un restauro, Paccagnini definiva la tela "della fine del secolo XVIII, della maniera del pittore veronese Giorgio Anselmi" (ASoMn, Programma lavori restauri 1970).
In tempi assai più recenti è, come detto, Berzaghi a suggerire che la tela sia stata dipinta da Daniel van den Dyck nel corso del suo breve soggiorno mantovano: l'anversano è prefetto delle fabbriche dal 1657 ma muore probabilmente nell'agosto 1662 (Piccinelli 2011, p. 97 nota 113). Nel 1657 egli invia delle tele con *Nature morte* da Venezia proprio per il camerino dei Mori (cfr. cat. 423-425) ed è pertanto possibile che nello stesso periodo abbia fornito anche il plafone, inviandolo da Venezia o dipingendolo a Mantova.
L'attribuzione a Van den Dyck è accolta da Marinelli (1988b, p. 86), dalla Tellini Perina (in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 909), da Mazza (1992, p. 80), dalla Logan (1994, p. 99), dalla Tosetti Grandi (2000, p. 121, la quale cita il dipinto come *Allegoria*), da me (L'Occaso 2002, p. 87) e da Bertelli (2007b, p. 339). È talvolta riportata in maniera dubitativa (*Repertory* 2001-2002, I

(2001), p. 136 n. 171; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55), ma credo che i dubbi si possano accantonare: basta confrontare la nostra tela con lo *Sposalizio della Vergine* (cat. 436) e con l'anteriore *Martirio di san Lorenzo* a Venezia (Madonna dell'Orto) per verificare la correttezza dell'attribuzione. In quest'opera è chiaramente avvertibile l'influenza di Rubens, riletto attraverso un colorismo più freddo e un chiaroscuro più forte, desunti dalla pittura di Nicolas Régnier.

Daniel è attivo in Italia almeno dal 1640 ca. e infatti il suo *Martirio di san Lorenzo* nella Madonna dell'Orto a Venezia è anteriore al 1642. Gli studi degli ultimi anni stanno rivelando una interessante attività, per lo più circoscritta al Veneto. Negli anni Cinquanta egli dipinge ad affresco in alcune dimore patrizie: oltre che nella villa Venier a Mira, avrebbe lavorato in palazzo Belloni a Padova e in villa Pesaro a Preganziol (Fantelli 2001, pp. 159-160; V. Mancini, in *Affreschi nelle ville venete* 2009, p. 238). Egli opera per Conegliano (Baldissin Molli 1999, p. 517), per Padova (in San Francesco), per Rovigo (*Glorificazione del podestà Scipione Boldù*, del 1648, in Santa Maria del Soccorso), realizza tele per la chiesa di San Nicolò a Treviso e, assieme a Pietro Liberi e Luca Ferrari, lavora nella villa Selvatico di Battaglia Terme. Del periodo veneziano sono anche il bel *Ritratto di Antonio Canal* del Museum of Art di Birmingham (1647), che pare spettargli, e una *Allegoria* di proprietà privata presentata da Dal Pozzolo (2010, p. 258). Più tarda, forse già degli anni "mantovani", è la pala in San Pietro Apostolo ad Arbizzano (Fossaluzza 2010, pp. 83-84). Gli si riferiscono inoltre un *San Giovanni Battista* in Curia Vescovile a Padova, un *Portastendardo* di ubicazione ignota (cfr. Tamassia 1995, p. 118) e un *Ritratto di collezionista* della pinacoteca del Seminario di Rovigo (C. Tedeschi, in *Meraviglie della pittura* 2006, p. 214 n. 89); ma almeno queste ultime due attribuzioni mi sembrano da approfondire.

Desidero infine ricordare alcune opere attualmente disperse, oltre a quelle elencate in un'ottima scheda biografica redatta dalla Capitelli (in *Allgemeines* 1992-2011, 31 (2002), pp. 385-386): due pale nell'ex-Ospizio di San Lazzaro dei Mendicanti a Venezia (Zanetti 1797, I, pp. 180-181); un "Ritratto d'uomo in piedi sotto un loggiato a colonne, sulle quali s'arrampica una pianta di vite. Mezza figura. Tela l. m. 0,82, a. m. 1,04" nella raccolta Manfrin a Venezia (Nicoletti 1872, p. 14 n. 55); un disegno firmato di 32x35 cm, rappresentante *Quattro figure femminili che incoronano il busto del duca di Mantova* (*Hollstein & Puppel* 1931, p. 100 n. 976).

Daniel van den Dyck
Anversa 1614 – Mantova 1662

436. *Sposalizio della Vergine* TAV. CXLIX
1660-1662 ca.
olio su tela – cm 247,6x262,7
inv. statale 654
Provenienza: Mantova, Annibale Lanzoni (fino al 1680); Mantova, Arturo Raffaldini (fino al 1943); Mantova, palazzo Ducale (dal 1943).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1946, p. 17 n. 77; Ozzola 1949, n. 157; Ozzola 1949b, p. 82; Ozzola 1951, p. 44 nota 2; Ozzola 1953, n. 157; Ragghianti 1962, p. 39; Paccagnini 1973, p. [36]; Marinelli 1988b, p. 86; R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 54; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 909; Berzaghi 1992, p. 87; Mazza 1992, pp. 80-81; Di Fabio 1994, pp. 68-69; Logan 1994, p. 101; Tamassia 1995, p. 118; Abiti 1999, p. 45 nota 44; *Repertory* 2001-2002, I (2001), p. 136 n. 170; Villa 2001, p. 201; G. Capitelli, in *Allgemeines* 1992-2011, 31 (2002), p. 386; L'Occaso 2002, p. 41; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55; Bertelli 2007b, p. 339; Fossaluzza 2010, pp. 84-85; Piccinelli 2011, p. 56 nota 40.
Restauri documentati: 1942, Arturo Raffaldini (ASoMn, esercizio finanziario 1941/1942, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1961, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere).

Il dipinto viene acquistato presso il laboratorio del restauratore Arturo Raffaldini dalla Provincia di Mantova e devoluto al palazzo Ducale nel 1943 (ASoMn, Donazioni, scat. 4). La tela è allora attribuita a Justus Sutterman e Ozzola (1946, p. 17 n. 77) inizialmente accoglie questa proposta ma poi la corregge (Ozzola 1949, n. 157; Ozzola 1953, n. 157) con un dubitativo riferimento a Jacob Jordaens. Ragghianti (1962, p. 39) giu-

dica invece il quadro opera di un "pittore rubensiano del genere del De Vos", ma in seguito Paccagnini (1973, p. [36]) ribadisce il nome di Jordaens.
Spetta a Marinelli (1988b, p. 86) il riconoscimento dell'autore. Lo studioso segnala infatti il dipinto come il capolavoro mantovano di Daniel van den Dyck: un'opera completamente autografa e priva degli interventi della bottega evidenti in numerosi altri suoi dipinti. Il riferimento a Van den Dyck, pittore di corte a Mantova dal 1657 al 1662, è accolto senza esitazioni dalla critica successiva. In quest'opera, come anche nel plafone del camerino dei Mori (cat. 435), l'artista perviene alla distensione e al raffreddamento del dettato rubensiano, che costituisce la base del suo stile, attraverso lo studio della tavolozza e dei bagliori metallici di Nicolas Régnier, del quale è il genero.
Un documento d'archivio con ogni probabilità si riferisce alla nostra tela, ne conferma l'attribuzione e ne chiarisce la provenienza. Alla morte di Annibale Lanzoni, nel 1680, viene steso l'inventario dell'eredità (ASMn, AN, not. B. Bambini, b. 1660, 5 febbraio 1680) nel quale compare, tra tante opere di illustri autori, anche "Un quadro grande con il Sposalicio della beata Vergine e san Giuseppe con molte altre figure con la sua cornice bianca intagliata di mano del signor Daniele Vendick". Al dipinto, riconoscibile con ogni probabilità nel nostro, fa *pendant* nella medesima collezione "Un altro quadro simile compagno rapresentante la Gloria del Paradiso di mano del sodetto signor Vendick con l'istessa cornice". Questa seconda tela è purtroppo dispersa. Annibale Lanzoni è uomo di cultura, autore di opere teatrali, ma anche un funzionario di corte.
Alla sua morte, l'eredità è contesa tra il nipote Claudio Lanzoni e Annibale Carlo Paleotti Lanzoni, genero di Annibale. Non sono riuscito a seguire i passaggi collezionistici dell'opera sino al suo ingresso nel laboratorio di Raffaldini.

Cesare Gennari (?)
Cento 1637 – Bologna 1688

437. *Lot e le figlie* TAV. CXLIX
1660-1665 ca.
olio su tela – cm 128,5x180,5
inv. statale 725
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 3696, 6632.
Bibliografia: Ozzola 1949, n. 238; Ozzola 1949b, p. 82; Ozzola 1953, n. 238; Pigler 1956, I, p. 40; Ragghianti 1962, p. 39; Perina 1965b, p. 503 nota 227; Paccagnini 1973, p. [38]; Pigler 1974, I, p. 44; L'Occaso 2008, p. 216 nota 24; L'Occaso 2010g, p. 117.
Restauri documentati: 1769, Domenico Conti Bazzani (L'Occaso 2008, p. 216 nota 24); 1959, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili).

Il dipinto rappresenta il noto episodio biblico di Lot e le figlie fuggiti da Sodoma, che si vede ardere sullo sfondo (*Gen.,* 19, 33-35). L'opera appartiene alla quadreria del palazzo Ducale almeno dal Settecento: è infatti oggetto di un restauro da parte di Domenico Conti Bazzani nel 1769 (L'Occaso 2008, p. 216 nota 24). In seguito, la tela è costantemente indicata negli inventari del palazzo – e nel 1803 con un'attribuzione a Paolo Farinati (App. 6, n. 61) – mentre non risultano sue attestazioni anteriori al 1769. L'inventario del 1752 (App. 1) non pare recarne traccia e quella data potrebbe servire, quindi, da termine *post quem* per l'ingresso del dipinto in palazzo Ducale. Non è impossibile che gli Asburgo abbiano raccolto in altri edifici di proprietà demaniale quadri da cavalletto da adoperare come ornamento delle sguarnite sale del Ducale.
Il dipinto è inventariato nel 1948 come di scuola del Guercino, ma Ozzola (1949, n. 238; 1953, n. 238) lo assegna a Bartolomeo Manfredi, ravvisandovi evidentemente modi caravaggeschi. L'attribuzione è giudicata erronea da Pigler (1956, I, p. 40; 1974, I, p. 44) e da Ragghianti (1962, p. 39), il quale crede che il nostro dipinto possa "essere del Gennari", senza tuttavia specificare a quale dei pittori di quella famiglia centese lui pensi. La Perina (1965b, p. 503 nota 227) riporta la precedente bibliografia, senza offrire un proprio parere,

mentre la proposta a favore di Manfredi rimane ignorata nella recente monografia sul pittore di Ostiano (cfr. Hartje 2004).
Il dipinto è di ambito guercinesco, ma non spetta chiaramente allo stesso autore della *Semiramide* già attribuita da Ozzola ancora a Manfredi e, anch'essa, in seguito accostata ai Gennari (cat. 427). La composizione è diversa da quella elaborata dal Guercino per la corte di Mantova: questa si trova ora al Louvre (Eidelberg, Rowlands 1994, p. 220) e aveva per *pendant* un *Sansone e Dalila* che è oggi a Strasburgo (Musée des Beaux-Arts, inv. 316). Guercino deve aver trattato il soggetto in più occasioni, nella tela giovanile dell'Escorial (1617), nella tela del Louvre (1651; inv. 75), in una composizione posteriore al 1651 ma anteriore al 1656 e nota attraverso una copia di ubicazione ignota (Salerno 1988, p. 364 n. 296). La nostra tela è una quarta redazione del tema di cui si conoscono altre versioni: una tela della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 87, cm 112x156; S. Loire, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2008, pp. 311-312 n. 169) e proveniente dalla collezione Zambeccari (Cammarota 2000, p. 329 n. 238); la tela già nella Walter P. Chrysler Collection (Manning 1967, p. 34 n. 28; in ultimo battuta da Phillips, Londra, 10 luglio 2001, lotto 50); una pittura attribuita a Guercino e recentemente transitata sul mercato antiquario (Finarte, Milano, 14-15-16 novembre 1967, lotto 141; Finarte, Milano, 16 maggio 2007, lotto 24, cm 77x95). Il prototipo della composizione mantovana potrebbe essere un dipinto del Guercino del 1640-1650 (Loire 1996, p. 231 nota 5).
È probabile che il formato del prototipo sia stato simile a quello, caratteristico della produzione guercinesca, della tela Phillips e di quella mantovana. Il nostro dipinto potrebbe invece spettare a uno dei fratelli Gennari e forse a Cesare, per l'impasto cromatico fuso e caldo e per il modo abbastanza brusco di ombreggiare i visi. Mi sembra positivo il confronto con la *Santa Rosa da Lima* in San Domenico a Bologna e con la rappresentazione della *Pittura* nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma. Analogo tema è trattato da Benedetto Gennari nel 1672-1674 e nel 1704 (Roio 2004, pp. 166 e 169), ma non credo che la nostra tela possa aver alcun nesso con quelle due opere, poiché ben diverso è il modo di dipingere di Benedetto, soprattutto nel 1704.

Giovan Battista Bolognini, attr. a
Bologna 1611/1612 – 1689

438. *Santa Caterina d'Alessandria* TAV. CLI
1660-1670 ca.
olio su tela – cm 301,2x187,9
inv. statale 731
Provenienza: incerta.
Proprietà: statale.

Bibliografia: Portioli 1879, pp. 23-24; Ozzola 1949, n. 237; Ozzola 1953, n. 237; L'Occaso 2010g, p. 141.
Restauri documentati: 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra); 1995, Coffani Restauri.

Incerta è la provenienza della pala d'altare; non sembra riconoscibile in alcuna voce dell'inventario del 1803 mentre è forse identificabile nel quadro "senza cornice alto brazza 5 e largo brazza 4, rappresentante Santa Catterina di cattivo pennello" attestato in un inventario del 1804 (App. 7, n. 47), per quanto le misure non corrispondano con precisione. Dal 1810 la pala è invece sicuramente in palazzo, inventariata in maniera piuttosto generica, come "una Vergine Santa con un angioletto", e da allora è così regolarmente descritta. Il corrente numero d'inventario è stato attribuito al dipinto nel 1948, quando esso è citato come "Scuola Bolognese – sec. XVIII – Quadro dipinto ad olio su tela raffigurante: Santa Regina in estasi, anzi S. Caterina". La santa rappresentata è proprio Caterina d'Alessandria: fuga ogni dubbio la presenza, in primissimo piano, della ruota, strumento del suo martirio.
La prima menzione dell'opera è di Portioli (1879, pp. 23-24): egli suppone che la pala sia giunta in palazzo Ducale dalla chiesa dei barnabiti di San Carlo e che sia pertanto identificabile con una tela di identico soggetto che si trovava in quella chiesa e che viene dipinta a Milano probabilmente nel primo Settecento.
Il dipinto naturalmente non è di scuola milanese e la

collocazione geografica proposta dall'inventario del 1948 è da accogliere; va corretta semmai la cronologia, poiché la pala è chiaramente seicentesca. In seguito Ozzola (1949, n. 237; 1953, n. 237) segnala l'opera come di scuola mantovana del XVII secolo. Si direbbe invece che la pala sia stata realizzata da un pittore di ambito guercinesco poco dopo la metà del XVII secolo, poiché sono abbastanza evidenti le tangenze con l'opera del centese (e in particolare con la *Santa Lucia* di Lucca, Santa Maria Foris Portam, del 1640 e di impostazione quasi analoga).
Nonostante il cattivo stato di conservazione, va rilevata una qualità pittorica interessante. Una prima ipotesi mi aveva portato verso i Gennari: Benedetto o il fratello minore Cesare, la cui pittura si caratterizzerebbe – secondo le osservazioni della Clerici Bagozzi (1985) e di Bagni (1986) – per un tocco più energico. L'impostazione della pala, le colonne, la gloria d'angeli, trovano confronto con le *Sante Teresa d'Avila e Apollonia* di Cento (Santa Maria Maddalena, 1662 ca.) e il *Sant'Antonio di Padova* ravennate (San Francesco, 1670 ca.) di Benedetto, ma anche con le opere giovanili di Cesare, come la *Santa Rosa da Lima* in San Domenico a Bologna o la *Santa Apollonia* in Santa Maria dei Servi.
Per Angelo Mazza (com. or.) il dipinto è senza dubbio opera di Giovan Battista Bolognini e con la sua opinione è d'accordo anche Daniele Benati (com. or.). Oltre a due stampe, tratte da opere di Guido Reni e dedicate a Carlo II Gonzaga Nevers, sono recentemente emerse altre tracce di rapporti di Giovan Battista Bolognini con la committenza mantovana: una *Sibilla* è ricordata nel 1678 tra i beni di Anna Isabella di Guastalla, moglie di Ferdinando Carlo (Brown, Lorenzoni 2004, p. 16 n. 40) e alcuni suoi dipinti (una *Madonna col Bambino*, un *San Francesco orante* e una *Maddalena seduta*) sono tra i beni della famiglia Donesmondi nel 1684 (L'Occaso 2010g, pp. 140-141). Questi documenti attestano una non altrimenti nota attività dell'artista per Mantova; si sa invece che il figlio Giacomo ha realizzato per la città alcune tavole d'altare (Zanotti 1739, II, p. 28).
Se il dipinto spetta a Bolognini, esso va evidentemente posto nella fase tarda della sua attività, quando il magistero reniano si affievolisce e il pittore assimila il gusto guercinesco; un confronto può tentarsi, anche nella posa, con la *Santa Maria Maddalena* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 447; A. Mazza, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2008, pp. 392-393 n. 226). Credo che la nostra pala sia databile verso il 1660-1670.

ARTISTA MANTOVANO

439. *Ritratto di Giuseppe Orlandi (?)* TAV. CXLVII
1660-1700 ca.
olio su tela – cm 93,7x73,5
inv. generale 6799
Iscrizioni: in alto "P. FRA GIUSEPPE ORLANDI DA MANTOVA 15[9.]", sul cartiglio "P. M. IOSEH [*sic*] FREDIVS MANT. ORD SERV. B. M. V. VIC. GEN.LIS AC THEOLOGUS EXIMIUS FLOREBAT 1568".
Provenienza: Mantova, San Barnaba (fino al 1798 ca.) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798 ca.).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 264; Ozzola 1953, n. 264; Bertelli 2006, p. 109 nota 102.
Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Ipoteticamente parte dello stesso gruppo di dipinti assieme al cat. 431 e al cat. 457, il quadro potrebbe pertanto provenire dalla chiesa di San Domenico, per quanto risulti strano che nel tempio dei predicatori si conservassero ritratti di frati francescani e serviti. La soluzione più logica è – naturalmente – che gli altri due dipinti provengano da San Francesco e che il 6799 fosse invece nella chiesa di San Barnaba. In tal caso il ritratto potrebbe identificarsi col n. 143 dell'inventario del 1803 (App. 6). Bertelli (2006, pp. 90-91) segnala che padre Carlo Maria Lupatti Brasilio, tra il 1661 e il 1679, fa dipingere per San Barnaba dodici quadri raffiguranti i cardinali dell'Ordine e a quella notizia accosta il nostro dipinto: il frate non mostra insegne della dignità cardinalizia, per quanto la datazione suddetta possa essere pertinente.
Anche questa tela è stata probabilmente "manomessa", con la sostituzione del nome dell'uomo ritratto: una

scritta in alto infatti pare identificarlo con un frate Giuseppe Orlandi da Mantova, con una data le cui prime tre cifre paiono "159", mentre il cartiglio alla sua sinistra lo presenta come frate Giuseppe Freddi, vicario generale e teologo, attivo attorno al 1568.
Da un punto di vista prettamente artistico la tela è di nessun interesse, opera di un mediocre pittore del tardo Seicento.

Lorenzo Pasinelli (?)
Bologna 1629 – 1700

440. *Perseo pietrifica Fineo* TAV. CLI
1661 ca.
olio su tela – cm 246x804
inv. statale 669
Provenienza: Marmirolo, palazzo gonzaghesco (fino a prima del 1739) (?); Mantova, palazzo Ducale (da prima del 1739 al 1946); Mantova, Municipio (dal 1946).
Proprietà: statale.

Bibliografia: de Brosses 1739 [1991], p. 226; Intra 1880 [ed. 2003], p. 192; Intra 1883, p. 23; Intra 1903, p. 28; Intra 1916, p. 32; Ozzola 1949, n. 323; Ozzola 1953, n. 325; Faccioli 1966, p. 37 nota 37; Tellini Perina 1971b; Agosti 1992; Benati 1994, p. 430 nota 18; Benati 2001, I, p. 174 nota 43; Rodella 2002, p. 25; E. Negro, in *Allgemeines* 1992-2011, 38 (2003), p. 503; L'Occaso 2010g, p. 133.
Restauri documentati: 1914, Luigi Boccalari (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 1992, Gianfranco Mingardi.

Il gigantesco dipinto è descritto per la prima volta nel 1739, da Charles de Brosses, nel corso del suo passaggio mantovano. Il Presidente menziona infatti, tra le tele poste a decorare i saloni dell'appartamento Ducale, nel palazzo già dei Gonzaga, "les Noces de Persée et d'Andromède, par Palme" (de Brosses 1739 [ed. 1991], p. 226): questa menzione viene accostata al nostro dipinto solo in anni recenti (Faccioli 1966, p. 37 nota 37; Agosti 1992, p. 12). Va detto che de Brosses, poche righe prima, ha menzionato il "Vieux Palme" e non è chiaro se riferisca le *Nozze* a questi, come interpreta Schizzerotto (1981, p. 229), o a Palma il Giovane, come mi parrebbe più logico. Né l'inventario gonzaghesco del 1665 (come già rileva Agosti 1992, p. 18), né un inventario del 1714 del palazzo Ducale (cfr. *Dai Gonzaga agli Asburgo* 2008), citano l'opera. Tuttavia essa non sembra comparire neanche nell'elenco dei dipinti giunti, nel 1716, da Mirandola. Non si riesce quindi a stabilire la provenienza del telero, entrato in palazzo tra il 1716 e il 1739. Nel seguito del Settecento l'opera è ricordata costantemente nei saloni della reggia, senza che ne venga suggerita alcuna attribuzione; nel 1804 invece è detta "del Brusasorci" (App. 7, n. 236). Per buona parte dell'Ottocento non ne troviamo menzione bibliografica anche perché essa, come è facile immaginare, non deve aver incontrato il gusto dell'epoca.
Negli anni Ottanta del XIX secolo, Intra menziona in un manoscritto il dipinto, ritenendolo opera di Jacopo Palma il Giovane (Intra 1880 [ed. 2003], p. 192): egli forse interpreta il parere di de Brosses. Lo stesso studioso cita il quadro in due occasioni a stampa, senza tuttavia darne coordinate cronologiche o attributive (Intra 1883, p. 23; Intra 1916, p. 32); secondo l'inventario del 1937, il dipinto è seicentesco e come tale è concesso in deposito, nel 1946, al Municipio di Mantova, dove è tuttora esposto. Ozzola (1949, n. 325; 1953, n. 325) lo scheda come opera di scuola mantovana del Seicento. La Tellini Perina (1971b) propone una diversa soluzione del problema: il pittore bolognese Giuseppe Marchesi, detto il Sansone, avrebbe dipinto il *Banchetto* verso il 1750, in contiguità alle tele per palazzo Cavriani (che sono però del 1746-1748: L'Occaso 2007d, p. 96; ma i rapporti del Sansone con Mantova si possono anticipare almeno al 1727: cfr. Bartoli 1771-1799 [ed. 1985], p. 67). La proposta della Tellini Perina sembra appoggiata da Roli (cfr. Tellini Perina 1971b, p. 7 nota 9).
Agosti restituisce nel 1992 l'opera al suo corretto contesto culturale e cronologico. Il soggetto viene identificato nella rara iconografia di Fineo e i suoi compagni trasformati in pietra al banchetto nuziale di Perseo e Andromeda (Ovidio, *Met*., V, 177ss). Un'altra occorrenza mantovana del soggetto si può trovare in un modesto

ciclo di affreschi di poco posteriori alla metà del XVI secolo, in un edificio di piazza Arche n. 2. Agosti data le *Nozze di Perseo* attorno o poco dopo la metà del XVII secolo e le assegna a Pietro Francesco Ferrante, detto il cavalier Ferrante: un maestro emiliano influenzato da un certo tenebrismo di ascendenza guercinesca. In particolare viene suggerito il confronto tra il nostro *Banchetto* e le ante dipinte da Ferrante per l'organo di Santa Maria di Campagna a Piacenza, attualmente divise tra il Museo Civico della città e la chiesa di San Martino a Rivalta Trebbia. Negro (in *Allgemeines* 1992-2011, 38 (2003), p. 503) in seguito accoglie questa attribuzione, che tuttavia non soddisfa appieno, poiché nel nostro dipinto troviamo panneggi meno spigolosi e una tavolozza più fredda rispetto alle ante piacentine.
Agosti nel 1992 (p. 15 nota 5) riporta anche il parere di Benati e Milantoni, che suggeriscono una seconda pista: il confronto delle *Nozze* con due quadri ora nel Museo della Città di Rimini, in origine nell'Oratorio della Gomma: *Davide che suona l'arpa davanti a Saul* e la *Pasqua ebraica*. Questi dipinti sono attribuiti da Marcheselli (1754 [1972], pp. 113-115), a un "tal Monsù Abramo Oltramontano, il quale circa il 1650 per qualche tempo in Rimino nell'Oratorio dell'Aspettazione di Rimini si trattenne"; sono attualmente esposti nel Museo della Città e attribuiti al danese Eberhardt Keilhau su suggerimento di Federico Zeri (Heimbürger 1985, p. 74; Heimbürger 1988, pp. 256-257; P.G. Pasini, in *Seicento inquieto* 2004, pp. 81-83 nn. 56-59), ma spettano a mio parere a un "monsù Abramo" attivo anche a Verona e Ferrara e detto "lo Scozzese". A Verona dipinge, nel monastero di Sant'Eufemia, un "S. Agostino dormiente con Gesù Bambino, che gli compare in sogno alla riva del mare, mostrando di volerlo votare con piccola cocchiara" (Dal Pozzo 1718, p. 234); a Ferrara in Santa Maria della Pietà lascia un *Transito di san Giuseppe* tuttora in sito (Barotti 1770, p. 44).
A ogni buon conto, le tele riminesi e le *Nozze di Perseo* non sono della stessa mano.
Benati ha dapprima (1994, p. 430 nota 18) rilevato nella nostra composizione l'ascendente della *Parabola del convitato indegno* di fra' Semplice da Verona (Mantova, Lubiam) e ha in seguito (Benati 2001, I, p. 174 nota 43) suggerito di avvicinare le *Nozze di Perseo* alla produzione giovanile di Lorenzo Pasinelli, attivo nel 1661 nel cantiere gonzaghesco di Marmirolo (Zanotti 1703, p. 26). Interessanti analogie sono in effetti riscontrabili tra la nostra tela e quella in San Giacomo della Certosa a Bologna, che mostra tuttavia un fare più levigato, e con il *Ritratto della famiglia Campeggi*, nel castello Campeggi-Malvezzi di Dozza, già ritenuta di Pier Francesco Cittadini ma recentemente restituita a Pasinelli e databile al 1663-1664 (Baroncini 1999). Accolgo in definitiva la proposta di Benati, rilevando quanto il successivo sviluppo stilistico dell'artista l'abbia molto allontanato dalle opere giovanili e renda quindi difficile il confronto tra la sua produzione matura e le tenebrose *Nozze* mantovane.

ARTISTA EMILIANO

441. *Ritratto di Giovanni Pico* TAV. CXLVII
1665-1675 ca.
olio su tela – cm 126,7x113,2
inv. statale 738

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 267; Ozzola 1953, n. 267; Cappi 1963, pp. 33-34 n. 35; Cappi 1965, p. 447 n. 2; Cappi 1984, pp. 145-146; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 129 n. 78; Klinger 1991, II, p. 147 nota 11; Cappi 1997, pp. 405-406 n. 8 e 409; A. Garuti, in *Arte restaurata* 1998, p. 72; Martinelli Braglia 1998, p. 20; L'Occaso 2006c, p. 148.
Esposizioni: Mirandola 1963, n. 35.
Restauri documentati: 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1979, Coffani Restauri.

442. *Ritratto di Gian Francesco II Pico*
1665-1675 ca.
olio su tela – cm 128,7x111,3
inv. statale 739

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 269; Ozzola 1953, n. 269; Cappi 1963, p. 34 n. 36; Cappi 1984, p. 148; G. Martinelli Braglia, in *Committenze dei Pico* 1991, p. 129 n. 78a; Cappi 1997, pp. 405-406 e 409-410 n. 14; A. Garuti, in *Arte restaurata* 1998, p. 96; Martinelli Braglia 1998, p. 20; L'Occaso 2006c, p. 148.
Esposizioni: Mirandola 1963, n. 36.
Restauri documentati: 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546); 1979, Coffani Restauri.

Provenienza: Mirandola, palazzo Ducale (fino al 1716); Mantova, palazzo Ducale (dal 1716).
Proprietà: statale.

I due dipinti provengono dalla reggia dei Pico a Mirandola e giungono a Mantova nel 1716, per quanto non siano facilmente riconoscibili nell'inventario di consegna di quell'anno, che reca indicazioni piuttosto generiche in merito ai ritratti (Cappi 1984, pp. 170-174). Nonostante l'identificazione possa apparire azzardata, credo che i due quadri siano menzionati nell'inventario del 1781 (App. 2, n. 852) come "Due ritratti a mezza figura con cornici intagliate antiche verniciate a oro"; non v'è invece dubbio che a loro si alluda nell'inventario del 1803 (App. 6, nn. 77-78): "due leterati della famiglia Pico della Mirandola di braccia 3 alti, e due e mezzo larghi". La loro presenza in palazzo da allora si segue senza incertezze sino ai nostri giorni.
Ozzola (1949, nn. 267 e 269; 1953, nn. 267 e 269) presenta le due opere con una adeguata lettura iconografica: a suo parere si tratta di copie da originali di scuola emiliana del XV secolo, rappresentanti rispettivamente Pico della Mirandola e un altro membro della stessa famiglia. L'identificazione del secondo è merito di Cappi (1963, p. 34 n. 36), che vi ravvisa le fattezze di Giovan Francesco Pico (1469-1533), signore della Mirandola e conte di Concordia, nipote di Giovanni, umanista a sua volta e autore della biografia della Fenice degli Ingegni. Quanto all'iconografia di Giovanni Pico (1463-1494), uno degli uomini che (come riconosce anche Erasmo da Rotterdam) diedero grande lustro alla sua era, la fonte del dipinto mantovano non è espressamente individuata da Ozzola, ma già Cappi (1963, pp. 33-34 n. 35) lo lega al dipinto "gioviano" degli Uffizi. L'originale, di proprietà di Paolo Giovio sin dal 1521, è nel 1928 nella collezione Palumbo-Cerboni (Klinger 1991, II, p. 145) ma è oggi disperso. La Klinger (1991, II, p. 146) suppone che i ritratti di Giovanni Pico derivino da un dipinto che si conservava a Mirandola, ridotto nel formato della versione "gioviana". Anche il dipinto degli Uffizi (inv. 1890, n. 193), di Cristofano dell'Altissimo, mostra un'impaginazione diversa e più semplice rispetto al nostro. Cappi nel 1965 (p. 447 n. 2) suppone che il cat. 441 derivi dal dipinto tuttora a Mirandola. Corrispondono alla medesima iconografia, oltre alle opere citate dalla Klinger (1991, II, pp. 146-147), le copie al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 5063), a Versailles (inv. 9503; Constans 1995, p. 1015 n. MV 5681) e nel castello di Beauregard. Vale la pena ricordare che Fulvio Orsini possedeva un ritratto di Pico della Mirandola creduto "di mano di Lionardo da Vinci" (de Nolhac 1884, p. 435), che però probabilmente non è in relazione con la nostra composizione (van Regteren Altena 1971).
L'iconografia di Giovan Francesco Pico è invece assai povera di esemplari: nonostante Giovio ne avesse un ritratto (Klinger 1991, II, p. 147), il suo volto non è inciso da Stimmer o da Perna e conosco solamente un altro esemplare di questa iconografia, nel Museo Civico di Mirandola.
Sempre Cappi (1963, pp. 33-34, n. 35) ha inizialmente supposto che le due tele siano state dipinte per Alessandro II Pico, in occasione della sistemazione della galleria palatina, quindi verso il 1668 o poco dopo. Cappi ricorda che tra gli artisti incaricati in quella circostanza ci sono il veronese Biagio Falcieri, il genovese Giovan Francesco Cassana (col figlio Giovan Battista, anch'egli attivo a Mirandola) e i mirandolesi Pietro Paltronieri e Giuseppe Pieraccini. In seguito lo studioso (Cappi 1984, pp. 145-146) anticipa la datazione delle due tele al XVI secolo, poiché nel cat. 442 il paesaggio dipinto sullo sfondo mostra il castello dei Pico ancora privo della Galleria realizzata sotto Alessandro II. La Martinelli Braglia (in *Committenze dei Pico* 1991, p. 129 nn. 78-78a) data invece le copie a fine Seicento, recuperando la proposta circa una committenza di Alessandro II. Una cronologia tarda ben si confà allo stile dell'opera e la mancanza della Galleria di Alessandro II nella veduta del 739 va probabilmente imputata ai modelli da cui le nostre due copie sono tratte. Inoltre, nell'inventario dei beni di Alessandro I Pico, del 1649-1650, i nostri due dipinti non sembrano menzionati (cfr. *Castello di Mirandola* 2006, pp. 227-258). Dei nomi citati di artisti attivi per Alessandro II Pico, solo il poco noto Pieraccini può essere preso in considerazione per l'attribuzione delle due modeste tele mantovane.

Giovan Francesco Vespasiani (?)
XVII secolo

443. *San Francesco Borgia in adorazione dell'Immacolata Concezione* TAV. CXLVI
1670
olio su tela – cm 290,5x185,3
inv. statale 764
Iscrizioni: "IMMACULATA CONCEPTIO"; sul retro si leggeva: "1670 Giō Francesco Vespasiani R PP" (?).
Provenienza: Mantova, Santissima Trinità (fino al 1781); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1781 al 1882); Mantova, palazzo Accademico (dal 1882 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: statale (?).

Bibliografia: Gorzoni 1700 [ed. 1997], p. 94; L'Occaso 2008d, p. 25.
Restauri documentati: 1989, Francesco Melli.

La provenienza e l'iconografia dell'opera sono chiarite dall'inventario del 1781 di dipinti depositati presso il Regio Ginnasio di Mantova (App. 3, n. 8): "Dai soppressi Gesuiti: San Francesco Borgia e la Beata Vergine Concetta, copia ordinaria"; nel 1810 il dipinto si trova presso il "Regio Liceo" ed è descritto come "Un quadro rappresentante san Gaetano in ginocchio davanti la Beata Vergine Concetta, opera di autore incognito moderno di cattivo stile, alto braccia 6 once 5, largo braccia 4, proveniente da un soppresso monastero" (App. 8, n. 83). Il quadro rimane nel corso dell'Ottocento presso il Liceo, ma nel 1882 viene trasferito presso il Museo Civico con sede nel palazzo Accademico (L'Occaso 2008d, p. 25) e di lì portato in palazzo Ducale dopo il 1915 (ed entro il 1923). Qui è inventariato nel 1948 come opera di "Scuola Mantovana sec. XVII", da Ozzola.
Una *Istoria* della chiesa gesuitica redatta ai primi del Settecento (Gorzoni 1700 [ed. 1997], p. 94) narra che alcuni quadri con storie della Vergine, già nella cappella del transetto destro, "poi furon levati l'anno della canonizatione del santo Borgia et in suo luogo posto un altro quadro con appunto il detto mistero della Concettione della Vergine con a' piedi l'imagine del novello santo Francesco Borgia". Ciò avviene nel 1672 (cfr. cat. 282) e il quadro descritto è certamente il nostro. Inoltre la tela, giunta a noi in modesto stato conservativo, recava sul retro la scritta a pennello, coperta nel 1989 col rifodero, "1670 Giō Francesco Vespasiani R PP"; una foto anteriore all'intervento, conservata in Soprintendenza, mi permette di leggere quella scritta, ma l'ultima lettera è mutila e potrebbe anche essere letta in maniera diversa (B, F o E). Vespasiani potrebbe essere il committente o l'autore del quadro: tra il 1668 e il 1675 governano il collegio mantovano i padri Luigi Belluomo, Francesco Savini e Alessandro Zampi (Gorzoni 1700 [ed. 1997], p. 307); si potrebbe allora pensare che Giovan Francesco Vespasiani sia il pittore, ma il suo nome pare ignoto alla storia dell'arte.
L'opera è una copia, con l'aggiunta di san Francesco Borgia, di un dipinto realizzato dal cortonese Pietro Berrettini e da Ciro Ferri nel 1661 per la chiesa di San Filippo di Perugia (L'Occaso 2008d, p. 25). L'autore del quadro mantovano non sembra essersi avvalso dell'incisione di François Spierre, del 1662 (su cui si veda anche: Turrio Baldassarri 1995, p. 38 n. 32), in controparte rispetto all'originale di Berrettini e al nostro dipinto. Tra le copie dal quadro perugino ricordo le pale in San Filippo di Ripatransone e nel Museo Diocesano di Velletri; dispersa è quella già nel duomo di Carrara (A. Lo Bianco, in *Pietro da Cortona* 1997, p. 380 n. 60); la medesima composizione è adoperata da Gian Ortensio Bertuzzi, nel 1680 per il duomo di Urbino (Cleri 2005, p. 301), da Luca Giordano, nelle tele del palazzo Episcopale di Madrid e del duomo di Cosenza, da Giulio Corallo, in una perduta pala in Sant'Elena a Bologna (ricordata da Malvasia 1686 [1969], p. 47, come "il mistero dell'Immacolata Concezione, cavata da una stampa del gran Pietro da Cortona"), da Joseph Gilles (detto Provençal) in una pala di cui rimane un frammento nel Musée des Beaux-Arts di Nancy (inv. 81.3.2; C. Gelly, in *Nancy* 2006, p. 116 n. 56).
Il dipinto si colloca in un momento di rinnovato fervore decorativo nella chiesa gesuitica di Mantova, dopo i fasti del principio del Seicento; proprio nel 1672, per la canonizzazione del santo Borgia, giungono a Mantova apparati da altre chiese dell'Ordine (Gorzoni 1700 [ed. 1997], p. 254) e nello stesso anno Jouvin de Rochefort (1672, p. 823) scrive che "la coupole de l'Eglise des PP. Jesuites [est] la mieux peinte & la plus neuve" della città.

Domenico Maria Canuti
Bologna 1626 – 1684

444. *L'ultima comunione di san Girolamo* TAV. CL
1670 ca.
olio su tela – cm 365,7x245,8
inv. generale 12219
Provenienza: Porto Mantovano, San Girolamo (fino al 1772?); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1772? a prima del 1786); Mantova, Sant'Orsola (1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 65 e 246 n. 29; Ozzola 1949, n. 230; Ozzola 1953, n. 230; Ragghianti 1962, p. 38; Tamassia 1996, p. 60; Benati 2001b, p. 26 nota 16; R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, pp. 86-89 n. 15; L'Occaso 2002, p. 32; Rodella 2002, p. 31; L'Occaso 2010g, p. 134.
Restauri documentati: 1995, Coffani Restauri.

Il dipinto proviene dall'altar maggiore della chiesa di San Girolamo fuori di Porto, sita in un sobborgo di Mantova e officiata dai frati girolamini, cioè francescani di San Girolamo da Fiesole. Qui la pala è descritta nell'inventario di soppressione del 1772, che ricorda nel coro "Un quadro grande in tela rappresentante S. Girolamo moribondo". La proposta della Dugoni (in *Dipinti* 2002, p. 88 n. 15) circa la provenienza dell'opera è confermata da un documento del 1781: nel Regio Ginnasio sono state depositate tre pale d'altare provenienti da quella chiesa e tra esse "Un quadro grande rappresentante San Girolamo moribondo, di buona maniera, bolognese, è in buon stato, si considera del valore di zecchini n. 60" (App. 3, n. 1).
La grande pala d'altare viene quindi trasferita in Sant'Orsola, dove nel 1786 è collocata nella chiesa interna ("San Girolamo in atto di ricevere il SS.mo Viatico"); quindi Giovanni Bottani la destina nuovamente al Regio Ginnasio (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 214 n. 65), da dove giunge all'Accademia Virgiliana. Qui il quadro è inventariato da Felice Campi nel 1810 come "di maniera bolognese, molto patito" (App. 8, n. 48) e qui rimane per tutto l'Ottocento, passando nel 1862 in proprietà al Comune di Mantova; è infine trasferito nel 1922 in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 60).
Nel verbale di deposito del 1922 la nostra pala è indicata come "Copia del Domenichino", alludendo al dipinto del 1614 per San Girolamo della Carità (Pinacoteca Vaticana, inv. 40384); Ozzola (1949, n. 230; 1953, n. 230) segnala invece l'opera mantovana come imitazione da Ludovico Carracci. Come giustamente notato da Benati (2001b, p. 26 nota 16) e dalla Dugoni (in *Dipinti* 2002, p. 88), il prototipo è la pala dipinta da Agostino Carracci verso il 1591-1592 per la certosa di Bologna e attualmente esposta nella Pinacoteca Nazionale felsinea (inv. 461). Il modello è tuttavia recuperato attraverso un'incisione di François Perrier che ne rovescia specularmente l'immagine. Dal prototipo carraccesco deriva tutto il gruppo centrale, mentre alcuni particolari sono tratti dagli affreschi di Tiziano alla Scuola del Santo di Padova (R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, pp. 88-89); vi è poi un possibile autoritratto del pittore nella figura col berretto rosso in secondo piano.
Ragghianti (1962, p. 38) nota che l'opera "rivolge verso il Canuti" e l'attribuzione al bolognese – ignorata nella letteratura successiva (cfr. Stagni 1988) – è nuovamente formulata da Isabella Marelli nella scheda OA del 1997, da Benati (2001b, p. 26 nota 16), ed è quindi accolta dalla Dugoni, che sottolinea le affinità con opere databili attorno al 1670, come il *San Benedetto morente* della Pinacoteca Nazionale di Bologna: a suo parere un adeguato riferimento stilistico e cronologico.
Canuti lavora a Mantova nell'arco di due decenni (L'Occaso 2010g, pp. 133-134): nel 1662 è impegnato, per Carlo II Gonzaga Nevers, nel cantiere di Marmirolo cui sembra attendere nuovamente nel 1667. Del 1670 è l'*Estasi di santa Teresa* per l'omonima chiesa in Mantova. Un'ulteriore fase va tuttavia ipotizzata, poiché l'*Angelo Custode* che dipinge per il duomo potrebbe non essere anteriore al 1677, anno in cui viene realizzata la relativa cornice marmorea (Pecorari 1998, p. 78). Al principio del 1683 il convento di San Girolamo subisce un grave incendio doloso, che tuttavia non sembra essersi esteso alla chiesa (ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, b. 1833); ma la nostra pala dev'essere stata dipinta senz'altro prima, dato che Canuti muore nel 1684 e sembra azzardata una datazione a una fase estrema della sua attività.

Artista reggiano (?)

445. *Apparizione della Croce a san Pietro d'Alcantara* TAV. CLI
1670-1680 ca.
olio su tela – cm 282,6x186,1
inv. statale 780
Provenienza: Mantova, San Francesco (fino al 1798); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1987, Ebla S.d.t.

La pala è identificabile con una certa sicurezza nell'inventario del 1803 di dipinti raccolti dopo le soppressioni nel Palazzo Nazionale, ovvero Ducale. Nel documento, il nostro quadro compare in un'aggiunta non datata, ma forse dello stesso anno, come "quadro alto braccia 6, largo 4½ rappresentante San Francesco" (App. 6, n. A26); purtroppo non è fornita alcuna indicazione sulla provenienza, che dovrebbe essere comunque francescana. In un registro del 1842 (ASoMn) le dimensioni del dipinto sono leggermente superiori a quelle attuali, cm 295x195, e pertanto non escludo che esso sia stato in seguito rifilato.
L'unica descrizione della pala, neppure catalogata da Ozzola, è nell'inventario del palazzo Ducale del 1937: essa rappresenterebbe "un Santo francescano, anzi S. Francesco" e sarebbe di scuola bolognese del XVII secolo.
Non sono convinto che questa descrizione colga nel segno l'iconografia. Insolita sarebbe la rappresentazione del santo assisiate senza le stimmate e con la disciplina. Invece, l'episodio dell'apparizione della croce credo vada riferito a san Pietro d'Alcantara, il quale è rappresentato in modo assai simile in una serie di opere che derivano dall'incisione di Luca Ciamberlano del 1620; inoltre, nella pala assegnata ad Antonio Lazzarini nella parrocchiale di Cesio Maggiore, egli è intento a scrivere il *Tratado de la Oración* quando gli appare la Croce (de Sales Ferri Chulio, Mori 2004, pp. 34 e 42-43). Consueti attributi del santo spagnolo sono proprio la croce, la disciplina e il teschio; morto nel 1562, è beatificato nel 1627 e canonizzato da Clemente IX nel 1669. Quest'ultimo anno è – se la mia ipotesi funziona – un ragionevole termine *post quem* per il nostro dipinto. Ne deriva la possibilità che la pala abbia ornato un altare di San Pietro d'Alcantara in una chiesa francescana di Mantova. Il "S. Piero d'Alcantara, d'incerto autore", giunto in palazzo nel 1798 da San Francesco (App. 5, n. 23), potrebbe quindi riferirsi alla nostra tela.
Più che a Bologna, bisognerà cercare l'autore di quest'opera verso Modena o Reggio Emilia. Il pittore recupera nel puttino in basso un modulo correggesco che indirizza verso questa zona dell'Emilia. Tra i pittori reggiani della seconda metà del Seicento, ve ne sono almeno due che hanno rapporti con il Mantovano: Giacomo Baccarini realizza una *Prospettiva* in San Benedetto Polirone, forse identificabile con l'affresco dello scalone di Giovan Battista Barberini (1674) (L'Occaso 2010g, p. 150), mentre sei dipinti di Orazio Talami sono attestati nell'inventario dei beni di Claudio Gonzaga (L'Occaso 2010g, p. 150). Ma il nostro quadro non presenta i modi né di Talami, né di Baccarini.
Credo che una seconda pala d'altare del nostro artista si trovi nella canonica della chiesa di San Giorgio a Luzzara: la *Madonna del Carmine con i santi Francesco d'Assisi, Maria Maddalena de' Pazzi e Antonio di Padova* (cfr. Davoli 2000, p. 114); il san Francesco è, per esempio, fratello gemello del nostro Pietro d'Alcantara. Il dipinto di Luzzara non è purtroppo ancora stato inquadrato dalla critica e non permette quindi di sciogliere l'anonimato in cui lascio la pala mantovana.

Ludovico Caffi, ambito di

446. *Natura morta con uva e pesche, pere, un melone e paesaggio* TAV. CLIII
1670-1695 ca.
olio su tela – cm 57x84,6
inv. generale 11255; inv. statale 785
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale (fino al 2002); Mantova, Prefettura (dal 2002).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 200; Ozzola 1953, n. 200.
Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Il dipinto fa forse parte di un gruppo di dieci nature morte che gli inventari del Palazzo descrivono sommariamente, senza alcuna indicazione delle dimensioni, nel 1810: "10 quadretti senza cornice in tela dipinti rappresentanti dei fiori e dei frutti" (ASoMn). A monte, riscontro nell'inventario del 1803 (App. 6) la presenza di venti dipinti con fiori, "paesi e fiori" o frutta e fiori, quasi tutti già di proprietà camerale; considerate le misure, il nostro dipinto è accostabile ai vari quadri misuranti braccia 1x2 o 1½x2. Evidentemente alcune delle tele presenti nel 1803, o perché rovinate o per altro motivo, escono dal palazzo entro il primo decennio del XIX secolo. La presenza della decina registrata nel 1810 si segue costantemente e senza variazioni negli inventari ottocenteschi, almeno fino al 1875; non vi sono quindi aggiunte, in quel lungo lasso di tempo, di dipinti con questo soggetto. Sia nel registro d'inventario statale (1948) che nell'inventario generale (1949), il quadro è descritto come opera di scuola lombarda del Settecento. Una proposta attributiva viene da Ozzola (1949, n. 200; 1953, n. 200), che avanza il nome di Bernardino Malagoli, accostando il dipinto mantovano a un "soggetto simile" conservato nella Galleria Estense di Modena. Quest'opera, che presenta elementi in comune con la nostra tela ma un livello qualitativo superiore, è attribuita al misconosciuto Bernardino Malagoli (Medolla 1785-1859) da Pallucchini (1945, p. 77 n. 138, su suggerimento di Giovanni Forghieri) per affinità con dei quadretti del Museo Civico di Modena. Questa attribuzione comporterebbe una datazione della tela nel XIX secolo, ciò che è improbabile, sia per i caratteri formali del dipinto, sia per la sua verosimile presenza in palazzo già nel 1803.
In anni più recenti la figura di Bernardino Malagoli è praticamente scomparsa: già la Biagi Maino (in *Natura morta* 1989, p. 434) toglie a Bernardino due nature morte della Pinacoteca di Forlì, per restituirle al padre Francesco Malagoli, documentato nel 1776 e autore di due nature morte conservate a Bologna (Collezioni Comunali d'Arte), segnate sul retro "Francesco Malagoli Modenese attivo a Mantova" (D. Biagi Maino, in *Natura morta* 1989, p. 434 n. 10), città nella quale opera per il conte Riva. In seguito vengono rese a Francesco tanto la tela della Galleria Estense di Modena (D. Benati, G. Mancini, in *Natura morta* 2000, p. 240), quanto quelle del Museo Civico della stessa città (D. Benati, in *Musei Civici di Modena* 2005, pp. 102-103 n. 77a-c); a lui sono anche riferite due *Nature morte* del Castello Sforzesco di Milano (inv. 244-245; A.G. De Marchi, in *Museo d'Arte Antica* 2000, pp. 171-172 nn. 941-942).
Il nostro quadro non mi pare tuttavia presentare reali affinità con alcuna delle opere sinora citate. I dipinti di Francesco Malagoli sono caratterizzati da una materia elegante e luminosa, mentre la tavolozza terrosa e impastata della tela mantovana mi suggerisce di cercare un'alternativa cronologicamente anteriore. Credo che il nostro dipinto si possa studiare in direzione di Ludovico Caffi. A partire dalla *Fruttiera* del palazzo Comunale di Cella Dati, il catalogo di Ludovico, marito della più celebre Margherita Caffi, è stato recentemente ricomposto (Bocchi, Bocchi 1998, p. 72; Bocchi 2003, p. 167). Analogo è l'impianto delle sue nature morte, in cui spesso l'uva è protagonista; anche la materia pittorica di Ludovico è tuttavia piuttosto leziosa ed egli usa comporre le sue tele scalando la frutta su piani paralleli. Ludovico ha probabilmente operato per Mantova, poiché tre quadri di fiori "del Caffi" si trovavano nella collezione di Ferdinando Carlo Gonzaga (Meroni 1976, pp. 74 e 76), mentre nella *divisio bonorum* dell'eredità di Francesco Nicola Gonzaga (ASMn, AN, not. G.B. Tirelli, b. 3115, 22 ottobre 1793, nn. 762 e 798) vi sono "Tre quadri di fiori del Taffi [*sic*] Cremonese" e altri "Due quadri di fiori del Caffi". Propongo quindi una datazione alla seconda metà del XVII secolo.

Artista bolognese

447. *Europa rapita da Giove in forma di toro* TAVV. CLII-CLIII
1670-1680 ca.
olio su tela – cm 98,2x149
inv. generale 12226; inv. statale 694

Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

FRANCESCO VAN DEN DYCK, ATTR. A
Venezia? *post* 1638 – doc. Mantova 1687

448. *Venere e un satiro*
1690-1700 ca.
olio su tela – cm 97,1x152,3
inv. statale 772
Iscrizioni: sul telaio "N.º 22".

Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte); 1992 (prima del), laboratorio della Soprintendenza.

449. *Giunone*
1690-1700 ca.
olio su tela – cm 97,8x110,4
inv. statale 776A

Restauri documentati: 1996, laboratorio Soprintendenza.

450. *Apollo e una donna, un putto che scosta un tendaggio*
olio su tela – cm 99x212,3
1690-1700 ca.
inv. statale 776B

Restauri documentati: 1996, laboratorio Soprintendenza.

451. *Marte*
1690-1700 ca.
olio su tela – cm 97,9x435,4
inv. statale 777

Restauri documentati: 1996, laboratorio Soprintendenza (?).

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: *Album del palazzo Ducale* 1904, fig. [11] (foto Premi); Alinari 18785 (generale della Grotta nel Paradiso; anche in ISAL 55223); ASMn, Sc, b. 186 (foto del 1918 o 1919 dell'ambiente).
Bibliografia: RESTORI 1919, p. 57; BERZAGHI 1988b, p. 90; AGOSTI 1992, p. 24; BERZAGHI 2003, p. 258; BROWN 2005, p. 161; BERTELLI 2007b, pp. 346-348; BERTELLI 2008, pp. 152-153; BERZAGHI 2008, p. 96; BROWN 2008, p. 100; L'OCCASO 2008b, pp. 119-120; PICCINELLI 2011, p. 110.

Le tele in esame provengono dalla Domus Nova del palazzo Ducale e per l'esattezza dall'ambiente in cui viene allestita, nel Seicento, la Grotta di Isabella d'Este. L'arredo cinquecentesco del camerino è trasferito dalla Corte Vecchia all'appartamento del Paradiso attorno al 1630 (cfr. cat. 382-390) e lo troviamo lì ancora ai primi del Novecento, nel passetto delle Frasche, già noto come camerino delle Duchesse. Verso il 1917 la Grotta viene smantellata, per essere ricostruita, dopo la fine della guerra, in Corte Vecchia; in questa occasione le nostre tele vengono separate dalla *boiserie*.
Nel 1665 l'inventario dei beni di Carlo II Gonzaga Nevers attesta nella Grotta della Domus Nova la presenza di "otto pezzi di quadri con l'opera del Testamento vechio, di mano del Costa Vechio" (PICCINELLI 2011, p. 222 n. 89). Dovendo escludere la possibilità che le citate tele di Costa siano quelle già in collezione Costabili, come si riteneva (L'OCCASO 2008b, pp. 119-120), si potrà valutare l'ipotesi che a quel ciclo appartenesse un dipinto raffigurante *Adamo ed Eva* della cerchia di Lorenzo Costa il Vecchio (cfr. *Monumenta Bergomensia* 1983, n. 1064). I cat. 447-451 vengono inseriti nell'ambiente in un momento successivo e vi sono documentati per la prima volta nel 1714: "freggio in tela superiormente all'intorno con Giunone, Venere e Marte" (L'OCCASO 2008b, p. 119). Un inventario del 1707 indica la presenza di "Tre pezzi di sfrisi longhi et due altri pezzi corti e con sopra molti dei, cioè Venere, Appollo, Giove, Mercurio et altri dei che suonano diversi instrumenti con varii puttini, quali sfrisi servivano per

la camera dissero dalla parte della signora duchessa" (Piccinelli 2011, p. 143). Se l'identificazione è corretta, il ciclo era allora costituito da cinque tele ed è anteriore al 1707, data della fuga di Ferdinando Carlo Gonzaga a Venezia, ma non è chiaro se esso nasca proprio per il camerino delle Duchesse o se vi venga collocato in un secondo momento, tra il 1707 e il 1714. L'inventario del 1752 ricorda quindi in quell'ambiente "Quattro quadri che servono di fregio, fissi nel muro, rappresentanti diverse Favole profane" (App. 1, nn. 137-140); poco aggiungono i successivi inventari, tra cui quello del 1860 (ASoMn, n. 1107) secondo il quale i "Quattro quadri in tela dipinti ad olio che contornano la parte superiore del gabinetto, con cornici dorate, rappresentanti *Giunone* = il *Ratto di Europa* ed altre mitologiche figure" sono "d'ignoto autore".

Un acquerello ottocentesco recentemente scoperto (cat. 610), un secondo dello svedese Aron Johansson (Mantova, collezione Auro Bulbarelli: Bertelli 2007b, pp. 370-373) e fotografie Alinari mostrano che in origine i pannelli 776A e 776B erano contigui, forse cuciti assieme, e occupavano una parete lunga ca. 3,20 metri. La situazione presentata da una fotografia Alinari della fine dell'Ottocento (Agosti 1992, pp. 26 e 27 fig. 24) e dagli acquerelli non è però quella originale: sulla parete con il portale di Gian Cristoforo Romano si vede, alla destra, l'*Europa rapita*, cui segue in senso orario, sulla parete adiacente, la *Minerva*. Il panneggio di questa figura però s'interrompe a sinistra e quello che manca si ritrova in una tela che all'epoca non le era contigua: ne vediamo un tratto nell'angolo in basso a destra della tela con Marte, inv. 777; anche il fondo paesaggistico, immerso in una luce serotina, è lo stesso ed è quindi evidente che le due tele sono state ricavate da un'unica. La foto Alinari mostra quindi la Grotta isabelliana in una situazione già rimaneggiata e ha ragione Bertelli (2007b, p. 346) a notare una serie di rabberciature e tagli nelle tele, indizi di una situazione rimaneggiata.

L'inv. 12226 illustra naturalmente un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio: Giove sotto forma di toro rapisce Europa, figlia di Agènore (*Met.*, I, 873-875: "Pavet haec litusque ablata relictum | respicit, et dextra cornum tenet, altera dorso | inposita est; tremulae sinuantur flamine vestes"). Non altrettanto chiara è l'iconografia delle altre tele. Agosti (1992, p. 24) riconosce nell'inv. 776B un "Bacco e Arianna", ma la corona d'alloro e la lira piuttosto mi pare che identifichino l'uomo che le tiene con Apollo, mentre non saprei dare un nome plausibile alla sua compagna, forse anch'essa una divinità. Non vi sono dubbi che la figura nel 776A sia Giunone, col consueto suo pavone, e che l'uomo armato nel 777 sia Marte. Corrette identificazioni iconografiche sono proposte da Bertelli (2007b, pp. 346-348), il quale definisce giustamente "Venere e un satiro" il cat. 448.

A parte una fugace menzione di Restori (1919, p. 57), sembra che le tele – certo per la loro indubbia bruttezza – siano ignorate dalla critica fino a che Berzaghi (1988, p. 90) ricorda le pitture "dai generici caratteri secenteschi, ma probabilmente posteriori agli interventi di Carlo I". In seguito Agosti (1992, p. 24) a ragione nota che l'autore dell'Europa sul toro deve essere diverso da quello del "Bacco e Arianna"; l'appartenenza del 694 al ciclo è ritenuta dubbia anche da Bertelli (2007b, p. 348). Egli conferma quindi la presenza di due mani distinte e propone di accostare le altre tele raffiguranti *Divinità* a Francesco van den Dyck, del quale conosciamo solamente un *San Longino* conservato nella parrocchiale di Suzzara. La proposta è ragionevole, perché simili sono la cultura e la cronologia dell'artista, ma non convince del tutto, visto che il nostro fregio è dipinto con un fare largo e rozzo e pare privo delle taglienti asprezze che caratterizzano il dipinto di Suzzara.

Posso senz'altro confermare che l'*Europa* non nasce contestualmente alle altre tele; ho già rilevato come essa sia stata inserita a forza nell'ambiente e sottolineo anche il fatto che è l'unico pezzo in cui si narra una "storia", riconducibile a una fonte esatta. È di mano di un artista apparentemente di formazione guercinesca ma influenzato dal più tardo barocco bolognese; non escludo che possa essere messo in relazione con la bottega dei Gennari. La tela dev'essere di riutilizzo, in quanto sia l'ambientazione marina sia l'inquadramento della figura, che lambisce il bordo superiore, divergono dal resto del fregio; il fondo è stato inoltre ridipinto, poiché una nuvola è coperta da una pennellata azzurra e la tela è stata rifilata sui quattro lati. Le briglie del toro, tese verso l'angolo in alto a destra, fanno supporre la presenza di un puttino poi eliminato dalla composizione. L'*Europa* potrebbe quindi essere anteriore agli altri dipinti ed essere stata inserita "a forza" nella Grotta, probabilmente non prima della morte di Ferdinando Carlo; potrebbe spettarle una datazione verso il 1670-1680.

Jacob Denys
Anversa 1643 ca. – Mantova 1700

452. *Angeli musicanti* TAV. CXLVIII
1678 (?)
olio su tela – cm 100,5x190 (parzialmente rifilata)
inv. generale 6852
Cornice, cm 124x211,4x5,5
Iscrizioni: "Jacobus Deni[s]", un'altra scritta sullo stesso spartito è illeggibile.
Provenienza: Mantova, Sant'Orsola (fino al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 123.
Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 213 n. 15 e 246 n. 44; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; M. Wackernagel, in *Allgemeines* 1907-1950, IX (1913), p. 85; Giannantoni 1929, p. 56; Ozzola 1946, p. 19 n. 83; Ozzola 1949, n. 174; Ozzola 1949b, p. 82; Ozzola 1953, n. 174; Marani 1960, p. 25; Perina 1965b, p. 517; Paccagnini 1973, p. [38]; C. Tellini Perina, in *San Maurizio* 1982, pp. 118 e 120; R. Berzaghi, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 57; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1989, II, p. 722; Berzaghi 1992, p. 87; De Maere, Wabbes 1994, II, p. 340; *Dictionnaire* 1995, I, p. 334; Tamassia 1996, p. 59; G. Capitelli, in *Allgemeines* 1992-2011, 26 (2000), p. 191; *Repertory* 2001-2002, I (2001), p. 133 n. 167; D. Sanguineti, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, p. 55; Piccinelli 2011, p. 162 nota 38.
Restauri documentati: 1923, Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra).

Il dipinto è ricordato per la prima volta nell'inventario di soppressione della chiesa e del monastero di Sant'Orsola (1786) e vi è descritto nella sua originaria collocazione: "La cantoria situata sopra la detta porta d'ingresso [della sagrestia della chiesa esterna], tutta di legno dipinto, inverniciato, con tele dipinte rappresentanti Angeli con musicali strumenti" (cfr. Bazzotti 1996, p. 50). Nello stesso anno la nostra tela, evidentemente l'unica superstite di una serie di due o più, è descritta nell'elenco approntato da Giovanni Bottani e relativo a opere da trasportare nel Regio Ginnasio (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 213 n. 15). Entro breve giunge nel palazzo Accademico, dove è già inventariata nel 1810 da Felice Campi: "Un quadro in tela patito, esprimente un coro d'a[n]gioli di maniera bolognese alto braccia 2 pollici 3 e largo braccia 3 pollici 10" (App. 8, n. 31). Nel 1862 la tela passa in proprietà al Comune di Mantova e nel 1915 è depositata in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 59).
Matteucci (1902, p. 373 nota 1) ricorda il dipinto come opera di Jacob Denys, avendone evidentemente letto la firma; Wackernagel (in *Allgemeines* 1907-1950, IX (1913), p. 85) lo dice provenire da Sant'Orsola; Giannantoni (1929, p. 56) lo ritiene frammento di una più ampia composizione. Si definiscono in seguito gli studi sul pittore, nativo di Anversa ma a lungo attivo in Italia: nel 1664 è iscritto alla gilda di San Luca di Anversa, ma subito dopo giunge in Italia e lavora anche a Mantova, dove è stipendiato da Isabella Clara d'Austria, vedova del duca Carlo II Gonzaga Nevers, dalla fine del 1675 al maggio 1679 (ASMn, AG, b. 407, fascc. 1676-1679).
In questo periodo "plurimas pingebat historias pro diversis illius Palatii Conclavibus nec non icones et tabulas altarium haud paucas" (von Sandrart 1675 [1925], p. 369, LXVII). Jacob torna poi in patria ma è nuovamente a Mantova dal 1695 fino alla morte, nel 1700. Pertanto la datazione dell'opera oscilla tra un "*ante* 1678" – De Maere e Wabbes (1994, II, p. 340) la danno al 1670-1675 – e una più tarda tra 1695 e 1700 (*Dictionnaire* 1995, I, p. 334). In questo caso sarebbe contemporanea al ciclo di tele che orna il presbiterio di San Maurizio: il telero principale è firmato da Denys e datato 1696.
Committente degli *Angeli musicanti* è probabilmente Isabella Clara d'Austria, che già ha fatto lavorare il padre di Jacob, Frans, e che chiama a Mantova il nostro artista; Isabella Clara si chiude in Sant'Orsola nel 1671 e muore nel 1685. La nostra tela è quindi realizzata nel corso del primo soggiorno mantovano del pittore. Posso precisarne la datazione considerando che l'organo della chiesa di Sant'Orsola viene pagato dalla stessa Isabella Clara il 1 febbraio 1678 (ASMn, AG, b. 407, fasc. 1678) e che la decorazione della cantoria potrebbe datarsi allo stesso periodo: il 1678 sembra quindi il probabile anno d'esecuzione degli *Angeli musicanti*.
Il pittore dispiega una pennellata molto fluida, che si rifà al suo maestro Erasmus Quellin; tuttavia il soggiorno italiano ne ha mitigato le caratteristiche nordiche: non è forse un caso che Oretti (XVIII sec. [ed. 1983], p. 80) abbia definito Jacob Denys un "autore ultramontano degno di lode e delle scuole italiane" e che

Déscamps (1753-1763, III (1760), p. 212) abbia scritto che "Sa maniere tient plus de l'Ecole de Rome que de celle d'Hollande".
Alla prima fase mantovana si datano, oltre al *Ritratto di Alessandro Zoni* in palazzo d'Arco (1675), alcuni dipinti che qui gli riferisco: il *Ritratto di Carlo Calori* (1670-1675) del Museo Diocesano di Mantova; il *Ritratto di Francesco Gonzaga di Vescovado* di Innsbruck (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; inv. 588), firmato sul retro e datato 1673; un *Ritratto virile* già in collezione Cavriani, che si avvicina molto al precedente; la *Vergine del Rosario con san Luigi Gonzaga e santa Margherita* in San Maurizio (cfr. p. 20). È probabile che a questa fase spetti anche un *Sant'Ignazio di Loyola,* firmato, della chiesa di San Prospero presso Suzzara. Più tardo potrebbe essere, se come sospetto è di Denys, un malconcio *Ritratto di prelato* conservato nella sacrestia di Santa Barbara.
Di uno stile non perfettamente omogeneo sono due affreschi nel palazzo Arrivabene di Mantova che gli attribuivo (L'Occaso 2004c, p. 138) e ai quali se ne possono accostare altri: gli affreschi alle pareti laterali della cappella Arrigoni in Sant'Andrea (già riferiti alla bottega di Giuseppe Bottani: Perina 1965b, p. 633 nota 35), il soffitto a fresco del salone di Belgrado di palazzo Sordi e forse il soffitto dello scalone monumentale della villa Strozzi a Begozzo. Il riferimento di queste opere a Denys è dubbio ma trova conforto nel disegno firmato con *Ulisse che scopre Achille alla corte di Licomede*, alla Yale University Art Gallery di New Haven (inv. 1961.63.25; Haverkamp-Begemann, Logan 1970, I, p. 299 n. 551).

Francesco Paglia (?)
Brescia 1635 – 1714

453. *Lamech e le mogli Ada e Sella* TAV. CLIV-CLV
1680-1700 ca.
olio su tela – cm 118,6x139
inv. statale 100968
Cornice argentata, originale, cm 151,5x171

454. *Jefte e la figlia*
1680-1700 ca.
inv. statale 100969
olio su tela – cm 118,1x138
Cornice argentata, originale, cm 150,5x170

455. *Giacobbe con le mogli Lia e Rachele*
1680-1700 ca.
olio su tela – cm 119,6x138
inv. statale 100970
Cornice argentata, originale, cm 150,5x172

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale (?).
Proprietà: statale.

I tre dipinti (attualmente in restauro presso il laboratorio della Soprintendenza) presentano interessanti quesiti, tanto in merito alla provenienza, quanto all'iconografia e all'attribuzione. Non sembrano mai citati in bibliografia o persino nei documenti d'archivio e sono stati inventariati solo nel 1998 come quadri della prima metà del XVII secolo, di scuola emiliana, raffiguranti storie di san Giovanni Battista. Si possono pertanto suggerire due opzioni circa la loro provenienza: o sono stati depositati in palazzo Ducale in tempi non lontanissimi e se n'è dimenticata l'origine, non essendo stati inventariati per tempo, oppure vi si trovano sin dal principio e ne costituivano arredo fisso. In tal caso, è possibile che le tre tele non siano mai state inventariate se usate, a esempio, come sovrapporte. Un registro inventariale del 1787 (ASoMn, p. 69 n. 89) segnala la presenza, nell'appartamento di Guastalla, di sei "sovraporte [...] rappresentanti pezzi d'istoria sacra", che

non è escluso siano rimaste in quelle stanze sino ai primi del Novecento, quando l'intero appartamento è rivoluzionato dai restauri di Patricolo.
I dipinti sono recentemente inventariati come storie del Battista e per la precisione raffigurerebbero san Giovanni con le sante Maria Egiziaca e Maddalena, lo stesso tra Erodiade e Salomè, e infine Erodiade e Salomè che ne chiedono a Erode la testa. Le evidenti differenze tra le figure che dovrebbero rappresentare gli stessi personaggi nelle tre scene mi inducono a ritenere non affidabile questa lettura iconografica. Il cat. 454 mostra infatti, con ogni probabilità, un episodio biblico non troppo raro, soprattutto nella pittura del Seicento: l'incontro tra Jefte e sua figlia alle mura di Mizpa (*Gdc*, 11, 34-35). Se come penso tutt'e tre le pitture rappresentano episodi veterotestamentari, il cat. 453 potrebbe raffigurare Lamech e le mogli Ada e Sella (*Gen*., 4, 19), secondo una soluzione iconografica peraltro piuttosto simile a quella adoperata nella serie *Boni et Mali Scientia* incisa su disegni di Maarten de Vos. Il cat. 455 potrebbe invece riferirsi a un altro passo della *Genesi* (29, 16): Giacobbe con le mogli Lia e Rachele, nel momento in cui Lia cede le mandragole trovate dal figlio Ruben a Rachele e ottiene in cambio di giacere con Giacobbe.
La datazione al XVII secolo proposta nell'inventario della Soprintendenza è corretta: l'impaginazione delle scene con mezze figure in un formato orizzontale rimanda senz'altro al Guercino, mentre lo stile trova riferimenti nello sviluppo dell'arte bolognese dopo la morte del maestro; noto tuttavia la presenza di elementi tipicamente lombardi, per esempio nella resa pittoricamente morbida del panneggio nel cat. 455. Rita Dugoni quindi mi suggerisce (com. or.) un'attribuzione al bresciano Francesco Paglia, confermata anche da Fiorella Frisoni (com. or.). Pur evidenziando alcune differenze qualitative tra le tre scene, che potrebbero non spettare alla stessa mano (sarà necessario un restauro per chiarirlo in maniera definitiva), il confronto con alcune opere di Paglia, come la *Madonna col Bambino e i santi Felice di Valois e Diego d'Alcalà* in San Francesco a Brescia, della fine del secolo (Begni Redona 1994, p. 193), sembra convincente; preferisco però proporre una datazione lievemente anteriore alla pala francescana, poiché più forte è nelle tre tele mantovane il legame con l'arte del Guercino, presso il quale Francesco Paglia svolge il proprio apprendistato.
Che Francesco Paglia sia stato a Mantova è certo e ne fanno fede i suoi appunti manoscritti, riguardanti anche la città virgiliana (Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. A.IV.9). Una sua attività è però attestata solo nella provincia, per la precisione ad Asola, che però era all'epoca sotto la Serenissima.
Qui Paglia dipinge una *Madonna col Bambino e i santi Ignazio di Loyola e Teresa d'Avila* per la cattedrale di Sant'Andrea (1690 ca.) e due dipinti ora nella sala consiliare della città: il *Ritratto di Alberto Gozzi e di Marco Nascivera*, del 1687 e firmato sul retro della tela "Fran:s Palea f.", e il *Ritratto di Giovanni Marco Micheli*, forse anteriore di un anno e attribuibile al bresciano per confronto col primo dipinto (per le opere di Paglia ad Asola si vedano: Anelli 1999; le note della Casarin, in Mangini 2001, pp. 206, 251 e 253; Fisogni 2007, p. 391).

ARTISTA LOMBARDO

456. *Ritratto di bambina con pappagallo e scimmia* TAV. CXLIII
1680-1700 ca.
olio su tela – cm 100x76
inv. generale 6936
Iscrizioni: sul telaio "N.o 6".
Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (fino al 1917); Mantova, palazzo Ducale (dal 1917).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Intra 1891, n. 7; Intra 1895, p. 182; Matteucci 1902, p. 373 nota 1; Ozzola 1949, n. 137; Ozzola 1953, n. 137; Tamassia 1996, p. 84.
Restauri documentati: 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546) (?).

Il dipinto potrebbe essere descritto per la prima volta nel 1891, allorché INTRA (1891, n. 7) segnala un ritratto da bambina di Eleonora Gonzaga, figlia di Carlo di Rethel, e di proprietà dell'Accademia Virgiliana. La tela nel 1895 è nei locali del palazzo Accademico, come "Eleonora II Gonzaga fanciulla – dal monastero di Sant'Orsola" (App. 11, n. 9). INTRA (1895, p. 182) ritiene che il dipinto sia di Lucrina Fetti. Anche MATTEUCCI (1902 p. 373 nota 1) cita la tela, con la stessa identificazione e come proveniente dal complesso di Sant'Orsola. Il quadro, apparentemente di proprietà municipale, è depositato in palazzo Ducale nel 1917 (TAMASSIA 1996, p. 84). Sorprende non riuscire a trovarne menzione sicura negli inventari del 1810 e del 1827 dell'Accademia, né tra i beni rimasti nel 1862 in proprietà dell'Accademia, poiché è molto probabile che proprio da lì provenga. Giunto in palazzo Ducale, il dipinto è inventariato nel 1937 come "ritratto di una nana in ricca veste di broccato giallo", della "maniera del Pourbus". OZZOLA (1949, n. 137; 1953, n. 137), che pure ricorda l'identificazione proposta da Intra, crede che il quadro rappresenti semplicemente una "fanciulla con pappagallo" – pur non escludendo che essa sia Eleonora II – e che sia di scuola mantovana del XVII secolo.

Eleonora è figlia di Carlo I Gonzaga Nevers e Maria Gonzaga, nasce nel 1628, sposa nel 1651 l'imperatore Ferdinando III e muore nel 1686. Mi domando se l'identificazione proposta in antico sia memore di un episodio raccontato dalle cronache mantovane (VOLTA 1831-1838, III (1831), p. 154), circa un incidente della principessa Eleonora con una scimmia, avvenuto nel 1643. Certo è che la proposta di Intra comporterebbe una cronologia del dipinto al 1635 ca., che mi pare del tutto improbabile perché la tela è ben posteriore.

Un'ulteriore identificazione è tentata da Alison Carroll, in una lettera del 10 novembre 1975 inviata alla Soprintendenza di Mantova (ASoMn, pos. VII): la studiosa si chiede se questo possa essere il *Ritratto di Fulvia Pico* realizzato da Sante Peranda nel 1609, ipotizzando che l'uccellino sia un picchio. Ma il quadro proviene dall'Accademia e non fa quindi parte delle collezioni camerali, che includono i quadri della Mirandola, e inoltre non v'è dubbio che il volatile sia un pappagallo e che la tela non sia di Peranda.

L'alta cuffia che la bambina indossa, la sua ricca veste, la generica ambientazione d'interno, i due animali rappresentati (il pappagallo e una scimmia che spilucca frutta), non aiutano a sciogliere l'identità della fanciulla e a contestualizzare meglio l'opera, che si può tuttavia datare attorno al 1680, notando affinità con la ritrattistica di Pier Francesco Cittadini, detto il Milanese.

ARTISTA MANTOVANO

457. *Ritratto di frate Angelo Ratti (?)* TAV. CXLVII

1680-1720 ca.
olio su tela – cm 99,3x89,5
inv. generale 6800
Iscrizioni: "[…] PROVIN[CIA]LIS AT PRINCIPES ITAL… LEGATUS A GREGORIO IX AN. 1373"; sulla lettera "Al M.to Rev P.re il G. Mon.ro [...] Manto.o [...] oss.a di S. Antonio. Mantova S. Fran.co. Dal [o "Del"] [...] G[e]n[era]le". Sotto la scritta, una anteriore: "MANT. ELECT[...] PRO[VINCIA]LIS ANNO 1604".
Provenienza: Mantova, chiesa francescana (?) (fino al 1798 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798 ca.).
Proprietà: statale.

Bibliografia: OZZOLA 1949, n. 266; OZZOLA 1953, n. 266.
Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte); 1999, Marcello Castrichini.

Per la provenienza e gli spostamenti della tela, rimando ai cat. 431 e 439, col quale il nostro dipinto ha condiviso le vicende otto e novecentesche. Il 6800 è inventariato nel 1937 come dipinto settecentesco che "probabilmente non è il ritratto della dicitura". Già allora il compilatore dell'inventario si accorge infatti che la scritta "PROVIN[CIA]LIS AT PRINCIPES ITAL[…] LEGATUS A GREGORIO IX AN. 1373" è sovrapposta a un'altra.

La pertinenza del frate all'ordine francescano è tuttavia confermata da quanto si legge sulla lettera che egli tiene in mano, indirizzata "Al M.to Rev P.re il G. Mon.ro [...] Manto.o [...] oss.a di S. Antonio. Mantova S. Fran.co. Dal [...] G[e]n[era]le" dell'Ordine. In alto invece, sotto la scritta in stampatello già citata, si intravedono le parole "MANT. ELECT[..] PRO[VINCIA]LIS ANNO 1604". Dato che nel 1605 guardiano di San Francesco in Mantova è An-

gelo Ratti (Donesmondi 1612-1616, II (1616), p. 396), non escludo che proprio lui sia l'uomo ritratto.
Per Ozzola (1949, n. 266; 1953, n. 266) il dipinto è di scuola mantovana del XVII secolo. Non mi pare si possa ulteriormente precisare l'attribuzione, mentre la datazione dovrebbe cadere negli ultimi lustri del secolo se non al principio del Settecento.

Artista emiliano (?)

458. *Ritratto di giovane dama con fiori in mano* TAV. CXLIII
1690 ca.
olio su tela – cm 85,2x67,2
inv. generale 12208
Cornice ottocentesca, cm 96,8x79x5,4
Iscrizioni: sul telaio "N.º 10".
Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (fino al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 136; Ozzola 1953, n. 136.
Restauri documentati: 1972, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1972, pos. 3 rend., Cap. 2546) (?).

Assai arduo è identificare con sicurezza il dipinto negli inventari ottocenteschi: il numero 10 che compare sul telaio non ha esatto riscontro né sui registri inventariali del palazzo Ducale né nell'elenco preparato da Intra nel 1895 (App. 11), relativo ai quadri conservati nel palazzo Accademico, da dove il nostro dipinto con ogni probabilità proviene. In via del tutto ipotetica, suggerisco che sia uno dei due ritratti "di principessa incognita" indicati in quell'inventario del 1895 (nn. 3 e 4) come provenienti dal monastero di Sant'Orsola. Questi due sono identificabili a monte nell'inventario del 1827 (App. 9) con i numeri 20 e 53, entrambi indicati come ritratti di principesse (una delle due "vestita alla Spagnuola").
Giunto in palazzo Ducale forse nel 1915, il dipinto è inventariato come ritratto di "principessa incognita" e anche Ozzola (1949, n. 136; 1953, n. 136) lo indica come "Ritratto di dama", suggerendo però che sia di scuola piemontese del XVIII secolo.
La giovane (circa dodicenne) porta un'acconciatura ornata da nastri rossi, con scrimine centrale, i capelli a riccioli spartiti sulla fronte e raccolti ai lati, a cadere sulle spalle; porta due orecchini con perle a goccia, una collana di perle e due braccialetti, anch'essi di perle, così come gli ornamenti della veste; nella sinistra tiene un fiore (una camelia?).
Credo che il dipinto si possa datare alla fine del Seicento. La moda mi suggerisce la cronologia, poiché il tipo di abbigliamento della giovane e l'acconciatura sono quelli adoperati in un intervallo cronologico che potremmo precisare al 1670-1690 (cfr. Pisetzky 1966, p. 328). Il brutto dipinto, che non presenta elementi riconducibili in maniera palese alla ritrattistica barocca piemontese, potrebbe spettare a qualche ignoto autore locale, oppure, come mi suggerisce Filippo Trevisani (com. or.), a un artista di scuola emiliana.

Artista mantovano (?)

459. *Vaso di fiori* TAV. CLIII
1690-1710 ca.
olio su tela – cm 59x47
inv. statale 787
Cornice, cm 73,8x62x4

460. *Vaso di fiori*
olio su tela – cm 59,1x47,1
1690-1710 ca.
inv. statale 788
Cornice, cm 73,8x62x4

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale (?).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, nn. 124-125; Ozzola 1953, nn. 124-125; Paccagnini 1973, p. [40]; Tosetti Grandi 2000, p. 115 nota 91; L'Occaso 2002, p. 87.

Gli antichi inventari del palazzo Ducale sono molto imprecisi circa la presenza di nature morte. Posso però supporre che le due tele siano in palazzo almeno dai primi dell'Ottocento e che corrispondano – ma sottolineo che si tratta semplicemente di un'ipotesi – ai "Due [quadri] simili di braccia 1½ alti, e larghi braccia 1½ rappresentanti fiori" di proprietà ex-camerale: le nostre due telette hanno tuttavia dimensioni leggermente inferiori. I due quadri sono inventariati nel 1948 e pubblicati da Ozzola (1949, nn. 124-125; 1953, nn. 124-125) come "Scuola mantovana sec. XVIII". Paccagnini (1973, p. [40]) ne anticipa la cronologia al Seicento, senza dare ulteriori indicazioni. La Tosetti Grandi (2000, p. 115 nota 91) li cita come "modesti rifacimenti settecenteschi di morfologie barocche, evocatori di stilemi fiamminghi". In seguito ho ricordato le due pitture come forse di artefice fiammingo (L'Occaso 2002, p. 87). Credo invece, ora, che l'autore dei due quadretti possa essere un pittore locale operante verso la fine del XVII secolo, se non già agli inizi del successivo.
La natura morta mantovana del Seicento è quasi per nulla studiata; posso in questa sede ricordare l'esistenza di un "pittore signor Camillo Tomasi di Mantova", pagato nel 1672 per quattro "quadri bislunghi de fiori" per San Girolamo in Porto (ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, b. 1833, *Libro del solaro e cantina del monastero di San Girolamo*, 1665-1680, pp. 263 e 269); di un "Michel Angelo detto de' fiori" autore di otto quadri documentati nel 1673 tra i beni di Orazio Canossa (Meroni 1976, pp. 87 e 90); di un "Michel Angielo di Mantoa" autore di alcuni "vasi di fiori" attestati nell'inventario dei beni di Luigi Canossa del 1687 (Tisato Premi 1979, pp. 155 n. 240, 157 nn. 308-315 e 159 nn. 368-369). L'inventario dei beni di Odoardo Zenetti, del 1723, include "Due quadri in tela rappresentanti due vasi di fiori copie ordinarie dal Michel Angelo con cornice soglia, parte indorata e parte dipinta" e "Due altri specchj più picoli compagni con la lume buona, sopra caduno de' quali v'è dipinto un vaso di fiori di Michel Angelo, con sua cornice di perro nera" (ASMn, AN, not. F.A. Bina, b. 2213, 29 ottobre 1723, cc. 6r e 8v).
Una relazione del 1714 sul palazzo Ducale riferisce la presenza di "dodeci sportelle doratte di pitture di fiori di Michelangello" nel camerino dei Mori (*Dai Gonzaga agli Asburgo* 2008, p. 226); Berzaghi (1988b, p. 92) ritiene che si alluda a Michelangelo Cerquozzi, mentre Giovanni Agosti (com. or.) suggerisce il pittore di fiori Michelangelo Pace, detto Michelangelo da Campidoglio. L'inventario dei beni di Luigi Canossa lascia invece aperta la questione, rivelando l'esistenza di un Michelangelo da Mantova autore di "vasi di fiori" proprio in quegli anni. Vi è quindi qualche possibilità che in palazzo Ducale siano rimaste sue nature morte.

Artista dell'Italia settentrionale

461. *Sante Anna ed Elisabetta* TAV. CLVI
1690-1720 ca.
olio su tela – cm 275,2x195,2
inv. statale 770
Iscrizioni: "FILIUS DATVS EST VOBIS" sul cartiglio; "S" in basso a sinistra.
Provenienza: Mantova, San Francesco (fino al 1798 ca.) (?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798 ca. al 1846); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1846 al 1882); Mantova, palazzo Accademico (dal 1882 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: statale.

Bibliografia: S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 102; L'Occaso 2002, p. 57; L'Occaso 2008d, pp. 21-22 e 25.
Restauri documentati: 1997, Coffani Restauri.

Il dipinto si può inequivocabilmente identificare nell'inventario del 1803 delle opere raccolte, a seguito delle soppressioni napoleoniche, in palazzo Ducale: "Un quadro in piedi di braccia 6 alto, e 4 in larghezza rappresentante Sant'Anna, Santa Lisabetta con gloria d'Angeli" e proveniente da una chiesa dei "Francescani" (App. 6, n. 228; S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 102): con buone probabilità si tratta del tempio di San Francesco, dove una cappella dedicata alla Concezione – ornata da una pala d'altare – è già attestata nel 1534 (ASMn, AN, not. P. Fortunati, b. 1060, 14 aprile 1534). Il nostro dipinto è successivamente citato negli inventari del palazzo Ducale fino a quello del 1842: quattro anni più tardi viene difatti concesso al Regio Ginnasio, dove Carlo Bustaffa lo usa, assieme ad altre tre pale raccolte in palazzo Ducale e a ulteriori dipinti, per ornare la grande cappella interna, ora adibita a palestra (L'Occaso 2008, pp. 21-22).
Nel 1882 il dipinto è trasportato nel palazzo Accademico, dove Intra ne registra la presenza nel 1895 (L'Occaso 2008d, p. 25); la pala viene quindi depositata in palazzo Ducale ed è qui inventariata nel 1937 come opera di scuola mantovana del XVII secolo. Ciò nonostante è ignorata da Ozzola e solo nel 2002 è menzionata per la prima volta, "forse da accostare al reggiano Paolo Emilio Besenzi" (L'Occaso 2002, p. 57), una proposta che in seguito ho preferito abbandonare (L'Occaso 2008d, p. 25).
Il dipinto illustra certamente la celebrazioni di due maternità concesse da Dio a donne di età avanzata. L'angelo annunzia al sacerdote Zaccaria che sua moglie, Elisabetta, partorirà Giovanni, il futuro Battista (*Lc* 1, 5-25). La miracolosa fertilità di Anna, anch'essa dono divino, è invece raccontata da un testo apocrifo: il *Protovangelo di Giacomo* (4, 1), diffuso a partire dal 1552, oppure il più noto *Vangelo dello pseudo-Matteo* (2, 3). Un putto sorregge il filatterio con la scritta "FILIUS DATUM EST VOBIS" che annunzia il miracolo.
La buona qualità del dipinto, depressa da una vasta lacuna rettangolare che insiste su santa Elisabetta, denuncia una mano abile, capace di adoperare diversi registri – in maniera quasi eclettica – nelle diverse parti del quadro. Gli angeli nella gloria hanno un incarnato trasparente e leggero, di ascendenza reniana, mentre le due donne sono dipinte con un tocco molto più materico; un estremo naturalismo caratterizza gli incarnati e il volto di sant'Anna è probabilmente un ritratto. Il paesaggio sullo sfondo è dominato da una componente cromatica fredda e plumbea che crea un forte contrasto con la luce dorata della gloria. Questa giustapposizione di elementi e tecniche così diverse fanno pensare a un artista della fine del Seicento o dei primi anni del Settecento.
I giudizi verbali espressi sull'opera dai vari studiosi consultati disorientano: per Daniele Benati il dipinto è di fine Seicento e risente di Luca Giordano; per Sergio Marinelli potrebbe essere già dei primi del Settecento; per Jacopo Stoppa si potrebbe tentare un confronto col ferrarese Parolini; per Filippo Trevisani è forse di Aureliano Milani; per Cristina Terzaghi vi sono affinità con Antonio Carneo; per Fiorella Frisoni col clarense Giuseppe Tortelli. La mia opinione, sulla quale trovo sostanzialmente concorde Renato Berzaghi (com. or.), è che in questa pala si possa scorgere l'ascendente di Pietro Bellotti – in particolare nei due volti muliebri – assieme ad altre componenti stilistiche, come i panneggi angolosi, che possono rimandare alla pittura dell'entroterra veneto.

ANTONIO GIANLISI IL GIOVANE, AMBITO DI

462. *Natura morta con cofanetto* TAV. CLIII
1700-1725 ca.
olio su tela – cm 55,3x62,2
inv. statale 789
Cornice, cm 70,6x77,5x4
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: OZZOLA 1949, n. 196; OZZOLA 1953, n. 196.

Incerta è la provenienza del dipinto che, al pari delle altre nature morte, è difficilmente identificabile nelle troppo generiche descrizioni degli inventari ottocenteschi. La tela è inventariata nel 1948 come opera di scuola mantovana del XVII secolo e come tale è presentata da Ozzola (1949, n. 196; 1953, n. 196) nel suo catalogo.
In primo piano è un tavolino coperto da una tovaglia blu, ricamata con motivi dorati floreali e su cui è ripetuta una "O" coronata. Su un piatto sono dei cibi che non sono stato capace di identificare; dietro sono un cofano, una tazza in peltro e un acquamanile in rame. A dire il vero, la modesta qualità pittorica e lo stato conservativo rendono congetturale l'identificazione dei materiali.
Dietro la natura morta, un tendaggio scuro chiude parte della composizione, lasciando però intravedere sulla sinistra un paesaggio montuoso.
Metodi compositivi e particolari stilistici mi pare permettano un accostamento ad Antonio Gianlisi il Giovane. Le pieghe pesanti e grevi del panneggio, l'incertezza prospettica, l'osservazione ravvicinata e lo scorcio di paesaggio ricorrono infatti – di solito a un livello qualitativo superiore – nell'opera di quel pittore (su cui: Bocchi, Bocchi 1998, pp. 150-160; Carubelli 2007).

Artisti veneti o lombardi

463. *Santa Maria Maddalena in un paesaggio* TAV. CLV
1700-1725 ca.
olio su tela – cm 137,9x102,2
inv. generale 12292; inv. statale 792
Cornice moderna, cm 152x116,5x4

464. *San Francesco d'Assisi in un paesaggio*
1700-1725 ca.
olio su tela – cm 138x102,2
inv. generale 12291; inv. statale 791
Cornice moderna, cm 152,7x116,5x4

Provenienza: Serravalle a Po, Dirce Pongiluppi (fino al 1952); Mantova, palazzo Ducale (dal 1952).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1953, n. 196b-c; Paccagnini 1973, p. [40].
Restauri documentati: 1954, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1954/1955, pos. 3, Restauro opere d'arte); 1957, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1956/1957, pos. 3, Restauri ad opere d'arte).

I due dipinti vengono acquistati dalla Soprintendenza di Mantova presso Dirce Pongiluppi di Serravalle a Po, nel 1952; la cifra pattuita è di 700.000 lire per la coppia e i due quadri sono originariamente presentati come opere di Sebastiano Ricci e così sono inventariati in principio. Nella nota inviata al Ministero il 18 gennaio 1952 (ASoMn, pos. II, scat. 4, Acquisti), al soprintendente Ozzola "sembra che si tratti piuttosto di Marco Ricci che di Sebastiano Ricci". Egli presenta sia la *Maddalena* (Ozzola 1953, n. 196b), che il *San Francesco* (Ozzola 1953, n. 196c), come opere di Marco Ricci, ma l'attribuzione non è presa in considerazione nella recente monografia sul pittore (cfr. Scarpa Sonnino 1991). Neppure, com'è ovvio, i due dipinti mantovani sono considerati nel recente volume su Sebastiano Ricci (Scarpa 2006).
Paccagnini (1973, p. [40]) si riferisce senz'altro a queste tele quando menziona i "*S. Francesco* e *S. Maria Maddalena* dipinti su sfondo paesistico, di pittore veneto del sec. XVIII". L'attribuzione di Ozzola al bellunese Marco Ricci non è infatti convincente e le opere con cui maggiormente si può tentare un confronto, i due *Paesaggi con santi* della Gemäldegalerie di Dresda (Gal.-Nr. 554 e 555), non sono opere certe dell'artista (Scarpa Sonino 1991, pp. 120-121 nn. 31-32).
I due dipinti – che fino a oggi hanno condiviso le scarsissime menzioni bibliografiche – probabilmente non spettano a un solo artista: più antica potrebbe essere la *Santa Maddalena*, in cui il modo di comporre il paesaggio è ancorato agli schemi di Salvator Rosa o di Peruzzini, per esempio. La vegetazione, tanto spumeggiante che arriva a lambire il margine superiore della

tela, e il cielo increspato e burrascoso, fanno pensare a un dipinto collocabile tra XVII e XVIII secolo e con esiti non troppo distanti da Antonio Marini, per quanto questi risulti solitamente più mosso e brioso nella stesura pittorica.
Per inciso, "Due altri paesi compagni del Marini di Padova" sono documentati nella quadreria Cavriani di Mantova, in un inventario settecentesco (ASMn, Archivio Cavriani, "Inventari dei beni (Argenterie, quadri, libri, mobili ecc.)", Inventario dei quadri, s.d., n. 51).
In definitiva, nessuno dei due bei dipinti pare spettare a Marco o a Sebastiano Ricci ed è forse preferibile orientare la ricerca degli autori verso la pittura lombarda (o al massimo dell'entroterra veneto) dei primi anni del Settecento.

ARTISTA LOMBARDO

465. *San Giovanni Battista nel paesaggio* TAV. CLVI
1700-1750 ca.
olio su tela – cm 53,2x76,4
inv. statale 762
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale (?).
Proprietà: statale (?).

Bibliografia: OZZOLA 1949, n. 203; OZZOLA 1953, n. 203.
Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Ozzola inventaria nel 1948 il *Paesaggio* e lo pubblica subito dopo (OZZOLA 1949, n. 203; 1953, n. 203) come "Scuola Mantovana del sec. XVIII". Il dipinto – di modestissima qualità – rappresenta san Giovanni Battista in un paesaggio boschivo, con un laghetto in primo piano, al quale le acque confluiscono da una cascatella e nel quale sguazzano paperelle appena abbozzate. La tavolozza poverissima, scura e terrosa, e la pennellata liquida confermano la datazione già avanzata, che non so meglio precisare.

ARTISTA VENETO

466. *San Girolamo nel deserto* TAV. CLVI
1700-1750 ca.
olio su tela – cm 93,2x69,5
inv. statale 756
Provenienza: incerta.
Proprietà: statale (?).

Bibliografia: OZZOLA 1949, n. 202; OZZOLA 1953, n. 202.
Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Non sono stato capace di rintracciare la provenienza del dipinto, il quale, forse per il suo modesto interesse, non sembra mai descritto in maniera riconoscibile negli inventari delle collezioni pubbliche mantovane. Viene inventariato come "Diziani" nel 1948 da Ozzola, il quale precisa poi l'assegnazione al veneziano Antonio Diziani (OZZOLA 1949, n. 202; 1953, n. 202).
La sua proposta non è presa in considerazione nei principali studi sull'artista: né nel capitolo a lui dedicato all'interno della monografia su Gaspare Diziani, padre di Antonio, della ZUGNI-TAURO (1971, pp. 116-121), né nel più recente contributo della PELLEGRINI

(2003, pp. 133-135).
La proposta di Ozzola risulta d'altronde fuori luogo, poiché la qualità delle opere di Antonio Diziani è notevolmente superiore a quella di questa povera teletta, che sarà meglio considerare opera di un anonimo pittore veneteggiante della prima metà del Settecento.

Artista lombardo (?)

TAVV. CLVIII-CLX

467. *Fregio con impresa del sole sotto lo zodiaco*
1701
affresco strappato – cm 147x187 ca.
inv. statale 2058
Iscrizioni: "[...]ECTA".

468. *Fregio con ritratto di Luigi Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 248x375,7
inv. statale 2059
Iscrizioni: "[…] UXOR LUCIA DE MALATESTIS".

469. *Fregio con ritratto di Guido Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 247,8x306,7
inv. statale 2060
Iscrizioni: "[…] UXOR BEATRIX [LO]TARINGA FIL. COM. […]".

470. *Fregio con ritratto di Ludovico I Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 216x139 ca.
inv. statale 2061
Iscrizioni: "[…]X ALDA ESTENSIS FIL. OPPI[…]".

471. *Fregio con ritratto di Francesco I Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 248,2x293,8
inv. statale 2062
Iscrizioni: "FRANCI[SC]US D[…] UX[OR] AGNES VICE[CO]MES F[IL.] BA[RNABATIS] DU[CIS] MED[IOLANI]".

472. *Fregio con ritratto di Gian Francesco Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 211x142 ca.
inv. statale 2063
Iscrizioni: "[…] PAULA MALATESTA […]".

473. *Fregio con ritratto di Ludovico II Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 248x332 ca.
inv. statale 2064
Iscrizioni: "LODO[VI]CUS D. UXOR BARBARA BRANDEBUR[…] F. IO. IF[…] C. BRANDE[…]".

474. *Fregio con ritratto di Federico I Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 216x394 ca.
inv. statale 2065
Iscrizioni: "[…] UXOR MARGARITA P[.]A F. ALBERT[…]".

475. *Fregio con ritratto di Francesco II Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 248x166 ca.
inv. statale 2066
Iscrizioni: "FRANCISCUS [D] UXOR […]".

476. *Fregio con ritratto di Federico II Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 248x345 ca.
inv. statale 2067
Iscrizioni: "[UXOR MARGARIT]A PALEOLOGA F. GUL[IELMI] MARCH. MONTIFER[RATI]".

477. *Fregio con ritratto di Francesco III Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 248x264 ca.
inv. statale 2068
Iscrizioni: "FRANCI[…] CATERINA AUSTRIA F. FERDINA[…]".

478. *Fregio con ritratto di Guglielmo Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 248x345 ca.
inv. statale 2069
Iscrizioni: "GULIELMUS [D …] ELEONORA [H. ...]".

479. *Fregio con ritratto di Vincenzo I Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 248x275 ca.
inv. statale 2070

480. *Fregio con ritratto di Francesco IV Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 248x249 ca.
inv. statale 2071

481. *Fregio con ritratto di Ferdinando Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 248x240 ca.
inv. statale 2072
Iscrizioni: "FERDINANDUS I UX[OR C]ATHARINA MEDICEA F. FE[…]".

482. *Fregio con ritratto di Vincenzo II Gonzaga*
1701
affresco strappato – cm 248x197 ca.
inv. statale 2073
Iscrizioni: "VINCENTIUS II".

Archivio fotografico storico: Giovetti 7026.

483. *Fregio con ritratto di Carlo I Gonzaga Nevers*
1701
affresco strappato – cm 248x255 ca.
inv. statale 2074
Iscrizioni: "CAROLUS I UX[OR] CATHERINA LOTHARINGA F. CAR. M[…]AC DUC[…]".

484. *Fregio con ritratto di Carlo di Rethel*
1701
affresco strappato – cm 248x247 ca.
inv. statale 2075
Iscrizioni: "CAROL [...] UXOR MARIA FIL. FRANC. […]".

485. *Fregio con ritratto di Carlo II Gonzaga Nevers*
1701
affresco strappato – cm 248,2x273
inv. statale 2076
Iscrizioni: "[…] UXOR [ISA]BELLA CLARA AUSTR.A FIL. […]".

486. *Fregio con ritratto di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*
1701
affresco strappato – cm 248x381,5 ca.
inv. statale 2077
Iscrizioni: "[…]US ANNO SAL. 1701 UX. ANNA ISABEL[…]".

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: Antoldi 1815, p. 5; Susani 1818, p. 14; Antoldi 1821, p. 17; Soresina 1829, p. 26; Susani 1830, p. 22; Valery 1831, p. 250; Susani 1836, pp. 21-22; *Guida di Mantova* 1866, p. 55; Intra 1883, p. 21; Kenner 1896, p. 175; D'Annunzio 1907 [ed. 1965], p. 493; Patricolo 1908, pp. 6-7; Zangwill 1910 [2003], p. 133; Intra 1916, p. 28; Restori 1919, pp. 46-47; Pacchioni 1921, pp. 17-18; Re 1925, p. 4; Giannantoni 1929, pp. 35-37; Ozzola 1949b, p. 80; Perconti 1962, p. 115; Paccagnini 1969b, pp. 33-35; Paccagnini 1972b, pp. 6-8; Paccagnini 1972c, pp. 10-12, 17 e 18-19 note 15-16; Pignatti 1972, p. 296; Paccagnini 1973, p. [22]; G. Pastore, in *Palazzo del Capitano* 1986, pp. 12-15; Berzaghi 1988b, pp. 93-94; Berzaghi 1992, pp. 27 e 30; Malacarne 1992, p. 86 nota 130; Arcari 2001, pp. 193-194 e 200 nota 24; L'Occaso 2002, p. 28; Berzaghi 2003, p. 260; A. Craievich, in *Pinacoteca civica di Vicenza* 2004, p. 321; L'Occaso 2004c, p. 140 nota 21; Berzaghi 2008, p. 89; Bertelli 2010, p. 57; Piccinelli 2011, p. 133.
Esposizioni: Mantova 1986, nn. 1-4.
Restauri documentati: 1806, 30 giugno (sull'esterno della carpetta), preventivo del pittore Giovanni Viviani per il descialbo degli affreschi (ASMn, Sc, b. 83) (che il lavoro venga eseguito si desume dai pagamenti per i ponteggi nella "sala dei Duchi", agosto-dicembre 1806, per il lavoro del "pittore Viani": ASMn, Sc, b. 82); 1963, Assirto Coffani (ASoMn, Esercizio finanziario 1962/1963, pos. 3, Restauro dipinti) ("consolidamento delle decorazioni, asportazione della completa ridipintura ottocentesca a tempera degli affreschi del sec. XVIII, restauro pittorico degli affreschi originali, strappo degli affreschi medesimi e loro rimozione dall'intonaco fatiscente"); 1964, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1963/1964, pos. 3, Restauro di opere d'arte) (applicazione su nuovo supporto).

Gli affreschi provengono dalla sala nella Corte Vecchia del palazzo detta, un tempo e per via di questa decorazione, dei Principi o dei Duchi, ma oggi nota come sala del Pisanello. Quest'ultimo nome è in verità attestato sin dal 1471 e si deve alla celeberrima decorazione tardogotica di Antonio Pisano (cat. 28-48). Già nel tardo Cinquecento la sala viene rivestita da nuove pitture (cat. 276-279) e nel 1701, abbassato di circa un metro e mezzo il soffitto (Paccagnini 1972c, p. 13), i murali del Pisanello sono ulteriormente coperti da questo ciclo che mostra una sequenza di ritratti dei Gonzaga: da Luigi, capitano del popolo dal 1328, a Ferdinando Carlo, ultimo duca della casata. Antoldi nel 1815 (p. 5) scrive che gli affreschi, "coperti di calce nell'anno 1797, ebbero a soffrire non poco, ma nel 1808 furono diligentemente ripuliti, ed in appresso rinfrescati, conservano tuttavia la loro effigie primiera". Il descialbo avviene in realtà già nel 1806, a opera del pittore Giovanni Viviani e può essersi prolungato sino agli inizi del 1807; Viviani, studente dell'Accademia di Belle Arti nel 1805 (AAVMn, Atti della vecchia Accademia, b. 36, fasc. 1805), lavorerà poi con Agostino Comerio. In seguito i murali sono in parte ridipinti: viene cioè nascosto l'apparato decorativo barocco e i ritratti rimangono a vista ma circondati da una nuova ornamentazione neoclassica. Si ritiene che questo intervento sia databile al 1808 (Paccagnini 1969b, p. 35); le ridipinture a tempera, di gusto neoclassico, sono eliminate nel corso dello strappo avvenuto nel 1963-1964 e sono oggi documentate solo da fotografie (cfr. foto qui a p. 38). Credo invece che quel lavoro fosse lievemente successivo e che a esso faccia riferimento un pagamento di 270 lire del 7 novembre 1812, ad Agostino Comerio, "per pitture alla Sala dei Duchi intorno alle pareti" (ASMn, Sc, b. 120, fasc. 1812).
I ritratti – che costituiscono la più completa galleria di ritratti dei signori di Mantova, per quanto certo non la più antica o la più raffinata – sono realizzati in medaglioni inseriti in esuberanti volute barocche quasi monocrome, che fungono da cornici; in basso e in alto fregi architettonici seguono l'intero perimetro della decorazione, scandita da mensoloni. Ciascun ritratto è accompagnato, in basso, da un cartiglio con un'iscrizione che identifica il Gonzaga e ne ricorda la consorte. Da un punto di vista iconografico fanno eccezione (come notato da Berzaghi 2003, p. 260) solo la presenza di

Carlo di Rethel, premorto al padre e mai divenuto duca, e l'assenza, nel cartiglio relativo a Vincenzo II, del nome della moglie Isabella di Novellara, probabilmente poiché accusata di averlo sedotto con arti magiche.
I volti affrescati nei medaglioni sono tratti da modelli disponibili alla corte dei Gonzaga all'epoca di Ferdinando Carlo e non sempre rispondono a un antigrafo noto. In alcuni casi non ne conosciamo il modello, mancando la coincidenza tra queste effigi e i ritratti canonici, come quelli di Ambras o di altre serie "dinastiche". Persino il ritratto di Luigi Gonzaga subisce qui mutamenti nella foggia del vestiario; di solito egli indossa il copricapo a punta che veste negli affreschi trecenteschi della cappella di San Ludovico in San Francesco: così per esempio nella miniatura di Ambras o nel dipinto della quadreria Emo Capodilista a Padova (inv. 270; cfr. Banzato 1988, p. 206 n. 437, come possibile "Ezzelino da Romano"). Invece nel nostro affresco porta un altro tipo di cappello che è semmai in stretta relazione con una moneta (d'Arco 1857-1859, I (1857), tav. 24) e con un ritratto della collezione Freddi a San Silvestro di Curtatone, della seconda metà del XVI secolo (cfr. Malacarne 2010, p. 49).
Rispetto alle miniature del Kunsthistorisches Museum, che offrono la più ampia panoramica sulla ritrattistica dei primi Gonzaga (una sorta di canone tardo-cinquecentesco), il volto di Guido non è perfettamente conforme, mentre lo sono quelli di Ludovico I, Francesco I, Gian Francesco, Ludovico II, Federico I e Francesco II. Il ritratto di Gian Francesco con il curioso copricapo alla moda deriva dalla medaglia del Pisanello. Difficile accogliere la proposta di Perconti (1962, p. 115), secondo il quale alla base del femmineo ritratto di Francesco I ci sarebbe il ritratto della moglie Agnese Visconti.
L'effigie di Federico II si accosta ai vari modelli noti senza essere identica ad alcuno di essi. L'immagine di Francesco III rielabora il tipo che conosciamo grazie alla serie viennese, diverso da quello presentato dal bel ritratto a figura intera che ha per fondale la Rustica, passato in asta non troppi anni fa (Sotheby's, New York, 6 ottobre 1995, lotto 186), e leggermente diverso dal disegno della Pinacoteca Ala Ponzone di Cremona (inv. B 12), segnato "B.no Campi". Il volto di Guglielmo sembra tratto, più che dal celebre ritratto rubensiano nel *Tempio della Trinità* (cat. 295-298) o dalla miniatura viennese, da un modesto quadro cinquecentesco posto nella sagrestia di Santa Barbara (D. Sogliani, in *Gonzaga* 2002, p. 176 n. 10) o dall'altra versione in collezione privata, superiore per qualità (Morselli 2006, p. 168 nota 377).
Il ritratto di Vincenzo I deriva da un modello databile tra il 1608 e il 1612, poiché il duca porta al collo sia l'onorificenza del toson d'oro, sia quella dell'ordine del Redentore, di cui è Gran Maestro dal 25 maggio 1608. Mi pare improbabile che il prototipo del ritratto con la doppia onorificenza sia il rigido dipinto di collezione privata, che conosco grazie a Bertelli (in *Gonzaga* 2008, pp. 154-156 n. 47) ma la cui attribuzione a Pourbus è troppo ottimista; alla stessa tipologia appartiene anche un dipinto del Musée des beaux-arts di Chambéry (inv. M 755), ma l'affresco si discosta da questi esemplari in alcuni particolari: anzitutto Vincenzo ha capelli nettamente biondi, poi indossa come onorificenza più esterna il collare dell'ordine del Redentore mentre il Toson d'oro è appeso a una catenella d'oro, come sembra egli sia rappresentato in un ulteriore dipinto di collezione privata (P. Bertelli, in *Gonzaga* 2008, p. 156 nota 7) e come è raffigurato in un dipinto del Museo di Castelvecchio di Verona (inv. 1629-1B743). Un ritratto quindi piuttosto inconsueto, rispetto agli esempi più noti, di Vincenzo col solo Toson d'oro, tra cui ricordo il trascurato dipinto di Dresda (Gal.-Nr. 835), un esemplare di buona qualità, non identificato come immagine del duca di Mantova, di proprietà di Brera (reg. Cron. 679), e un altro quadro noto da una fotografia d'archivio (ASMn, Archivio Calzolari, n. 815), in cui il duca non indossa la gorgiera ma un colletto di pizzo inamidato. La doppia onorificenza compare anche in un ritratto di collezione Bastioli a Foligno, mal datato al 1600-1602 e mal attribuito a Pourbus (Bodart 1999, pp. 170-172 n. 81).
Conosco vari ritratti di Francesco IV, ai quali il pittore del 1701 poteva rifarsi: un primo in collezione privata, attribuito a Pourbus (Bazzotti 1992b, pp. 46-47); un secondo a Mantova in collezione privata (Mattioli 1977b, p. 79 n. F.12); a Castiglione delle Stiviere, Collegio delle Vergini (cfr. *Mostra iconografica aloisiana* 1968, p. 80 n. 34, come Orazio Gonzaga); a Vicenza (inv. A 83; M. Pietrogiovanna, in *Pinacoteca civica di Vicenza* 2003, pp. 466-467 n. 294); a San Francisco (Cal.), Palace of the Legion of Honor; a Plympton, Saltram House, di Rubens; a Chambéry (Musée des beaux-arts, inv. M 757); sul mercato antiquario (Sotheby's, Amsterdam, 6 maggio 1997, lotto 113, erroneamente identificato in Vincenzo II, "After the picture formerly in the Pallavicini collection in London"). Il nostro affresco pare rifarsi al modello di Chambéry. Francesco, Ferdinando e il padre Vincenzo tutti e tre a cavallo (con pose tratte dagli *Imperatori* di Giulio Romano già nel camerino dei Cesari) sono raffigurati in un curioso dipinto già in collezione mantovana (Amadei, Marani 1978, p. 257), proveniente dalla famiglia Facipecora Pavesi (dov'era attribuito a Rubens: L'Oc-

caso 2007b, p. 98 nota 30) e ora in una raccolta privata veronese. È invece perduto il "quadro grande del Serenissimo Duca Francesco a cavallo con prospettive dentro di mano del Signor Francesco Purbis" di cui si ha notizia nell'inventario dei beni del marchese Giovanni Gonzaga del 1626 (Luzio 1913 p. 102 n. 204).
Il ritratto di Ferdinando in armatura è accostabile, per quanto in controparte, a un dipinto a figura intera e col bastone del comando, già Cavriani, e al quadretto di Chartres (Musée des Beaux-Arts) illustrato da Bodart (1999, p. 172); altri sono presentati da Malacarne (2010, pp. 153-154). L'affresco presenta affinità anche con il dipinto degli Uffizi (inv. 1890, n. 130). Non conosco il modello adottato per raffigurare Vincenzo II (su cui, cfr. cat. 379).
Di Carlo I si conoscono alcuni ritratti: uno già Venier (*Mostra iconografica gonzaghesca* 1937, p. 47 n. 215; cfr. n. 27836 della fototeca Zeri a Bologna, come anonimo del XVI secolo) e uno a Versailles (inv. 9235; Constans 1995, p. 1038 n. MV 5825), diversi dall'affresco, che si avvicina a uno dei due esposti nella sagrestia del santuario di Santa Maria delle Grazie, presso Mantova. Conosco un solo ritratto di Carlo di Rethel, nella medesima sagrestia, oltre ai dipinti in cui compare assieme al padre, come la pala della parrocchiale di Romanore (cfr. p. 10) o il bozzetto di Andrea Motta (L'Occaso 2010e, p. 69).
Vi sono invece alcuni quadri che raffigurano Carlo II, con i quali confrontare il nostro, tra cui quelli illustrati da Malacarne (2010, pp. 160-161). Una precisa tipologia del ritratto di Carlo II è rappresentata dal dipinto nella sagrestia del santuario delle Grazie a Curtatone, da una bella tela in collezione privata mantovana (di formato minore e senza l'onorificenza dell'ordine del Redentore): da questo modello deriva l'inerte tela nella collezione di Corrado Gonzaga a Piacenza, che Mancigotti (1975, p. 52) identifica, credo a torto, con il ritratto dipinto da Cantarini. Sappiamo difatti che il Pesarese ritrae Carlo II Gonzaga Nevers poco prima di morire (L'Occaso 2010g, p. 120).
Il ritratto ad affresco di Ferdinando Carlo non è confrontabile col dipinto in palazzo d'Arco (inv. 1069) e mal riferito a Frans Geffels, con quello nella sagrestia delle Grazie e neppure con quelli, tutti in collezioni private, illustrati da Malacarne (2010, pp. 164, 169, 173 e 296), tra cui uno apparentemente nei modi di Giovanni Canti (Malacarne 2010, p. 334); la più recente indagine sulla ritrattistica dell'ultimo duca di Mantova – in cui si ricorda tra l'altro un dipinto di Hyacinthe Rigaud a Versailles (Musée du Château, inv. MV 6386), già ritenuto un *Ritratto di Emanuele Filiberto di Savoia* – è fatta da Bertelli (2010). A questi aggiungeremo una bella tela (di Jacob Denys?), in collezione privata mantovana, in cui un giovanile Ferdinando Carlo è di tre quarti e posa con una lancia da torneo.
La datazione del ciclo al 1701, messa in luce da Paccagnini (1972c, p. 19 nota 16), si ricava dalla scritta presente sul cartiglio di Ferdinando Carlo, committente della decorazione.
La più completa trattazione di questi affreschi, generalmente liquidati come nulla più di una cortina colpevole d'averci nascosto per secoli il ciclo pisanelliano, spetta alla Pastore (in *Palazzo del Capitano* 1986, pp. 12-15), la quale nota nell'incorniciatura affinità con il gusto di Francesco Bibiena, attivo a Mantova proprio nel 1701, ma ritiene che i ritratti spettino ad altra mano. Poiché sono documentati in quegli anni, come pittori al servizio di Ferdinando Carlo, il battaglista parmense Giovanni Canti e il pittore Antonio Calabrò, la Pastore ritiene che al secondo possano spettare i ritratti. Purtroppo non conosciamo prove certe di Calabrò (su cui: Meroni 1973, p. 38 nota 3; Meroni 1976, p. 49; Pastore 1985, p. 124; G. Pastore, in *Palazzo del Capitano* 1986, p. 12). Assunto come pittore di corte nel 1694, rimane a Mantova anche dopo la fuga di Ferdinando Carlo e attorno al 1711 dipinge "li miracoli di Santi Crispino e Crispiniano" per l'altare omonimo nella chiesa delle Quarantore (ASMn, Camera di Commercio, b. 60), ma si tratta di opere perdute; è ancora attivo a Mantova nel 1715 (ASoMn, b. 1, c. 67).
Si potrebbero anche proporre alcune alternative. Infatti, non è certo che la gracile decorazione sia effettivamente bibienesca e non possiamo escludere che a Calabrò, pittore di scenografie teatrali, spettino proprio le parti ornamentali; l'apparato decorativo si può peraltro ben confrontare con le pitture, anch'esse dei primi anni del Settecento, dell'Accademia dei Timidi in palazzo Ducale (Berzaghi 2003, p. 260). Vale la pena ricordare che in quegli anni era probabilmente al servizio di Ferdinando Carlo, come ritrattista, il bolognese Sante Vandi, un allievo di Carlo Cignani noto come "Santino dei ritratti". La sua attività per Mantova inizia nel 1684 e si conclude nel 1708, dopo la morte del suo mecenate (L'Occaso 2010g, p. 142). Non si conoscono però sue opere certe, con le quali mettere alla prova gli affreschi mantovani.
I ritratti gonzagheschi di questo ciclo sono serviti a Carlo d'Arco per una serie di incisioni (Kenner 1896, p. 175; Arcari 2001, pp. 193-194 e 200 nota 24).

Giacomo Francesco Cipper, detto il Todeschino, ambito di
Feldkirch 1664 – Milano 1736

487. *Filatrice* TAV. CLVII
1710-1730 ca.
olio su tela – cm 96x73,5
inv. generale 6785; inv. statale 724
Cornice ottocentesca, cm 125,5x109x8
Provenienza: incerta.
Proprietà: statale (?).

Bibliografia: Giannantoni 1929, p. 49; Ozzola 1949, n. 226; Ozzola 1953, n. 226; Ragghianti 1962, p. 39; Paccagnini 1973, p. [40]; Tognoli 1976, p. 149 n. 45.
Restauri documentati: 1959, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili).

Di provenienza ignota, il dipinto non sembra menzionato negli inventari ottocenteschi del palazzo Ducale e neppure nelle collezioni comunali, dove non è riscontrabile nei vari elenchi databili tra Ottocento e Novecento.
Giannantoni nel 1929 (p. 49) per primo segnala in palazzo Ducale "una testa di vecchia del Pitocchetto". A questa descrizione potrebbe accostarsi anche il dipinto di Gamba (cat. 563), ma ritengo che vada invece legata a quello in esame, inventariato nel 1937 come opera "attribuita ad Jacopo Ceruti, detto il Pitocchetto". Il quadro, che già secondo l'inventario si presenta dal "colore alquanto annerito", rappresenta un'anziana con il fuso; a sinistra s'intravede una pentola posta sul fuoco, in un dimesso interno.
Alcuni anni più tardi Ozzola (1949, n. 226; 1953, n. 226) attribuisce il dipinto a Giacomo Francesco Cipper, detto il Todeschino; per Ragghianti (1962, p. 39) invece esso "non è del Todeschini, ma dell'Amorosi". Questa proposta non trova tuttavia alcun riscontro nella letteratura sull'artista marchigiano (cfr. Maggini 1996).
La proposta di Ozzola, citata da Paccagnini (1973, p. [40]), è discussa dalla Tognoli (1976, p. 149 n. 45), la quale ritiene che il dipinto mantovano sia "forse da attribuire a scuola per una certa durezza nella realizzazione pittorica", pur rilevando che "l'invenzione è schiettamente del Cipper". Infatti il pittore originario di Feldkirch, in Austria, adopera simile schema compositivo per due versioni della *Vecchia con scaldino*: una già a Piacenza, in collezione Martini (Tognoli 1976, p. 150, n. 60) e l'altra in collezione Barattier a Brescia (Tognoli 1976, p. 146 n. 17). Il primo di questi due dipinti in particolare mostra analogie con quello mantovano e può aver suggerito al piacentino Ozzola l'attribuzione del nostro dipinto.
Una figura molto simile alla nostra, ma di qualità superiore, si trova nella *Vecchia che si scalda le mani e bambino che mangia dalla scodella*, del 1705, in collezione privata (G. Gruber, in *Da Caravaggio a Ceruti* 1998, p. 428 n. 97), come anche in altre composizioni dello stesso artista transitate sul mercato antiquario. Opere di questo tipo non dovevano mancare a Mantova e può essere suggestiva la menzione di "Un quadretto con l'effigie d'una donna vecchia villana in attitudine di torcere il filo" nel 1717 tra i beni di Luigi Amorotti Andreasi (ASMn, AN, not. A. Cattani, b. 3107 bis, 4 marzo 1717, c. 8r).
Mantova conosce una fioritura di questa pittura di genere già dagli ultimi decenni del Seicento, grazie alla presenza di Pietro Bellotti, di Amadio Enz (attestato in città sin dal 1681: ASMn, AG, Mandati, b. 57, vol. 109, c. 272; cfr. p. 4) e di Girolamo Nosone, del quale si conoscono due dipinti in una collezione privata bresciana (Gregori 1982, pp. 61 e 95 nota 271) e al quale si potrà forse riferire una *Vanitas* pubblicata come opera di Keilhau (Sordi 2005). Quanto alla presenza a Mantova di quadri di Cipper, va ricordata la bella *Scena di cucina* pubblicata dalla Tellini Perina (1988, p. 84), oggi a Milano nella collezione Koelliker ma già a Mantova presso i Cavriani, i quali possedevano anche altre due scene di genere transitate sul mercato antiquario (Finarte, Roma, 28 marzo 1988, lotti 53 e 55, come "provenienti da un palazzo emiliano").

Giuseppe Orioli
Mantova 1690 ca. – 1750

488. *La Vergine Immacolata e i santi Anselmo, Luigi Gonzaga e Giovanni Bono* TAV. CLXI
1726 ca.
olio su tela – cm 230,5x163,6
inv. statale 730
Cornice moderna, cm 231,9x165x4

Esposizioni: Castiglione delle Stiviere 1968, n. 60.
Restauri documentati: 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1947/1948, pos. 3, Restauri di opere d'arte); 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili).

489. *Beata Osanna Andreasi*
1726 ca.
olio su tela – cm 120,8x97,2
inv. statale 773

Esposizioni: Mantova 2005, n. 27.
Restauri documentati: 1987, laboratorio della Soprintendenza.

490. *San Longino*
1726 ca.
olio su tela – cm 120,3x97,5
inv. statale 774

Esposizioni: Mantova 1998 (cfr. *Sulle orme del Preziosissimo Sangue* 1998, p. 25).
Restauri documentati: 1987, laboratorio della Soprintendenza.

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 236; Ozzola 1953, n. 236; Perina 1965b, p. 569; *Mostra iconografica aloisiana* 1968, p. 140 n. 60; Perina 1969, p. 136 nota 18; Paccagnini 1973, p. [40]; Berzaghi 1992, p. 87; Tambini 1999, pp. n.n.; R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, pp. 116-119 n. 24; L'Occaso 2002, pp. 32-35; Mattei 2002, p. 694; Rodella 2002, p. 25; Tellini Perina 2003, p. 315; Casarin 2005, p. 49; S. L'Occaso, in *Osanna* 2005, pp. 222-227 n. 27; Berzaghi 2008, p. 93; L'Occaso 2011, pp. 116-118; Tambini 2011, p. 104.

Il "trittico" nasce per una cappella del palazzo Ducale, realizzata intorno al 1726 nel cosiddetto appartamento di Guastalla; un precedente sacello era ornato da una pala documentata nel 1714 e in seguito perduta (S. L'Occaso, in *Osanna* 2005, p. 222). Il piano nobile del palazzo del Capitano era allora suddiviso in una successione di ambienti – nove camerini e la nostra cappella – le cui separazioni sono state eliminate da restauri dei primi anni del Novecento, creando così l'attuale lungo corridoio che affaccia verso piazza Sordello.
L'anno 1726 coincide con quello della canonizzazione di san Luigi Gonzaga, eletto compatrono della città di Mantova; la beata Osanna lo era sin dal momento della sua morte. In quell'occasione, o a brevissima distanza, il pittore mantovano Giuseppe Orioli è incaricato di dipingere tre tele per la nuova cappella: il trittico propone, nella scelta dei santi raffigurati, un compendio della devozione mantovana, poiché la paletta centrale illustra l'*Immacolata Concezione tra i santi Anselmo, Giovanni Bono e Luigi Gonzaga*, mentre nei due ovali sono *San Longino* e la *Beata Osanna Andreasi*.
I tre dipinti rimangono nella loro collocazione anche dopo il 1773, quando la cappella è rinnovata e arricchita da stucchi (cfr. pp. 5-7). Nell'inventario del palazzo del 1787 (ASoMn) sono ancora ricordati come opere di Orioli e così pure nel 1804 (App. 7, nn. 160-162), mentre nei registri successivi questa informazione non è più riportata, tanto che la pala è genericamente inventariata nel 1948 come opera di scuola mantovana del XVIII secolo. Ozzola in seguito (1949, n. 236; 1953, n. 236) deve aver preso visione dei documenti del 1787, poiché cita propriamente la pala come opera di Orioli; da allora non vi sono state esitazioni circa la sua paternità. I due ovali laterali rimangono invece curiosamente negletti. Inventariati nel 1948 come "S. Longino" e "S. Chiara" di scuola mantovana del XVII secolo, sono pubblicati per la prima volta nel 2002, quando la Dugoni (in *Dipinti* 2002, pp. 116-119 n. 24)

riunisce il trittico, restituendo anche i due laterali al mantovano Orioli; la studiosa precisa le giuste iconografie grazie agli inventari del palazzo Ducale e suggerisce una cronologia non di molto posteriore al 1726, anno della canonizzazione di Luigi Gonzaga.
Da un punto di vista stilistico le tre tele mostrano forti tangenze con la cultura bolognese che è alla base del nostro artista, formatosi nei primi due decenni del Settecento nella bottega di Gian Gioseffo Dal Sole, dalla quale sembra essersi "emancipato" verso il 1711-1714, anni cui si datano le sue prime opere, ritrovate a Faenza dalla Tambini (1999). Proprio questa studiosa rileva che, nella nostra pala, "il Santo vescovo inginocchiato", Anselmo di Lucca, riprende con discreta precisione una figura dipinta da Dal Sole nella pala della chiesa del Suffragio di Imola. La nostra pala può essere agevolmente confrontata con altre opere di Orioli degli anni Venti: quella del 1722 nella chiesa del Carmine di Canneto sull'Oglio (S. L'Occaso, in *Osanna* 2005, p. 227), il *San Paolo primo eremita* di Portiolo del 1724 (L'Occaso 2006, p. 229 nota 27), l'ovale con *Sant'Antonio di Padova* nella basilica di Santa Barbara – attribuito a Girolamo Donnini da Bertelli (in Bertelli, Grassi 2006, pp. 40-41) ma da restituire a Orioli – e la *Pentecoste* di Sant'Egidio, anteriore al 1730. La Vergine della nostra tela compare identica sia nella pala di Sant'Egidio, sia nell'*Immacolata e santi* di Boccadiganda (riferita a Orioli in: L'Occaso 2006, p. 230 nota 37), databile agli anni Trenta.
I due ovali mostrano le due figure a mezzo busto, su un fondo neutro e con un chiaroscuro più accentuato. La *Beata Osanna Andreasi* si rifà probabilmente a una tela di Elisabetta Sirani nella sagrestia della Madonna di Galliera a Bologna, raffigurante la *Beata Filippina Ghisilieri*.

Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo
Bologna 1665 – 1747

491. *San Francesco di Sales* TAV. CLXII
1730 (?)
olio su tela – cm 218x170 ca.
inv. generale 6833; inv. statale 704
Cornice, cm 245x195,5x9
Iscrizioni: sul retro della tela "[...] crespi [...] pinxit mdccxx[...]".
Provenienza: Mantova, Immacolata Concezione (fino al 1798 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798 ca. al 1804); Mantova, San Francesco di Sales (dal 1804 al 1912); Mantova, palazzo Accademico (dal 1912 al 1921); Mantova, palazzo Ducale (dal 1921).
Proprietà: statale (?).

Archivio fotografico storico: Jacquier, n. 51130 (Tamassia 1995, p. 211).
Bibliografia: Zanotti 1739, II, p. 61; Dezallier d'Argenville 1762, II, p. 218; Cadioli 1763, p. 69; Crespi 1769, p. 215; Chiusole 1782, p. 42; d'Arco 1874, p. 158; Matteucci 1902, p. 419; H. Voss, in *Allgemeines* 1907-1950, VIII (1913), p. 94; Giannantoni 1929, p. 56; Ozzola 1946, p. 19 n. 81; Ozzola 1949, n. 172; Ozzola 1949b, p. 82; Ozzola 1953, n. 172; Merriman 1968, p. 124; Paccagnini 1973, p. [40]; Roli 1977, p. 250; Di Giampaolo 1980, p. 90 nota 9; Merriman 1980, pp. 266-267 n. 122; S. Sicoli, in *Mantova nel Settecento* 1983, p. 146 n. 160; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 58; Tellini Perina 1990b, p. 113; G. Viroli, S. Evangelisti, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 208 n. 105; Berzaghi 1992, p. 87; Tamassia 1995, p. 211; R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, pp. 90-93 n. 16; L'Occaso 2002, p. 32; Mantovani, Mantovani 2002, pp. 175 nota 17 e 178; L'Occaso 2007d, p. 94 e nota 4; L'Occaso 2011, p. 113.
Esposizioni: Mantova 1983, n. 160.
Restauri documentati: 1921, Maria Boccalari (BCMn, cartella B); 1923 ca., Maria Boccalari (ASoMn, pos. 2, fasc. 93) (?); 1965-1966, Ottemi Della Rotta (S. Sicoli, in *Mantova nel Settecento* 1983, p. 146).

Il dipinto nasce per la sagrestia della chiesa dei filippini, dedicata all'Immacolata Concezione e consacrata nel 1738. Cadioli (1763, pp. 68-69) ricorda in quella chiesa due quadri di Giuseppe Maria Crespi, entrambi rappresentanti San Francesco di Sales: il primo, nel presbiterio, "fatto in tempo di sua vecchiezza", il secondo, in sacrestia, dipinto "in età fresca". La pala nel presbiterio è menzionata da Zanotti (1739, II, p. 61) ed entrambe sono ricordate da Luigi Crespi (1769, p. 215), figlio di Giuseppe Maria, e probabilmente da Chiusole (1782, p. 42). Alla soppressione della chiesa i due dipinti vengono ricoverati nel Palazzo Nazionale, cioè Ducale, ma vi rimangono per poco. La pala già nel presbiterio viene consegnata ai primi del XIX secolo alla chiesa di Sant'Albino a Commessaggio (R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, pp. 92-93); la nostra tela – che ri-

scontro in palazzo Ducale nel 1803 (App. 6, n. 151) e nel 1804 (App. 7, n. 353) – viene assegnata proprio nel 1804 a don Giovanni Bellavite, che ne fa richiesta per l'oratorio di San Francesco di Sales in via Porto, destinato alle Figlie di Maria, confluite alla metà dell'Ottocento nell'ordine delle orsoline (cfr. p. 18). Nel 1912, alla definitiva chiusura dell'oratorio, il dipinto è destinato al Museo Civico (ASMn, Sc, b. 188, fasc. 14) e poi, nel 1921, depositato nel palazzo Ducale (BCMn, cartella B).

Ai primi del Novecento viene redatto un inventario dei dipinti rinvenuti nell'oratorio di San Francesco di Sales e, di fianco a una generica descrizione del dipinto, Achille Patricolo riporta a matita la scritta "Joseph M.ª Crespi detto lo Spagnolo 1720", letta sul retro (L'Occaso 2007d, p. 94 nota 4). Il dipinto quindi, già confusamente indicato da D'Arco (1874, p. 158) come opera conservata nel palazzo Accademico e di mano di Ribera – per confusione tra "Spagnolo" e "Spagnoletto" ingenerata da Cadioli – e dato per disperso da Matteucci (1902, p. 419), viene segnalato da Giannantoni (1929, p. 56), da Ozzola (1946, p. 19 n. 81; 1949, n. 172; 1953, n. 172), dalla Merriman (1968, p. 124), da Paccagnini (1973, p. [40]), da Roli (1977, p. 250) e nuovamente dalla Merriman (1980, pp. 266-267 n. 122). Quest'ultima suppone che il dipinto in palazzo Ducale, che data agli inizi del quarto decennio, sia la pala d'altare già nel presbiterio della chiesa dei filippini, ritenendo perduta la tela della sagrestia. La Sicoli (in *Mantova nel Settecento* 1983, p. 146 n. 160) ritiene che Crespi l'abbia dipinta verso il 1739 e tale opinione è in seguito accettata, tanto che la Tellini Perina (1990b, p. 113) la data seccamente al "1738".

Di recente la Dugoni (in *Dipinti* 2002, pp. 90-93 n. 16) presenta una più meditata analisi: suppone difatti che la pala del presbiterio dell'Immacolata Concezione sia da identificare con la grande tela di Commessaggio – ritrovata da Di Giampaolo (1980) – che porta la firma del pittore e la data 1739. La Dugoni suppone che la tela in palazzo Ducale sia invece quella che si trovava nella sagrestia della chiesa, un'opera senz'altro anteriore; ritiene quindi che l'iscrizione presente sul retro della tela, già rilevata dalla Sicoli ma illeggibile per entrambe a causa di un intervento di rifodero avvenuto nel 1966, "potrebbe non andare oltre le cifre "MDCCXX(X)" tuttora riconoscibili". La datazione proposta da Patricolo (1720), nonostante non si vedano ulteriori lettere dopo il secondo decimale, potrebbe non essere corretta. Il dato stilistico porta infatti a posticipare la pala al 1730 ca. e a confrontarla con la tela di Santa Maria dei Servi a Guastalla (1730), città per la quale il bolognese realizza altre due pale d'altare (Dezallier D'Argenville 1762, II, p. 218). Va inoltre detto che Crespi era noto e apprezzato dal langravio Filippo d'Assia dalla data 1729 (Crespi 1769, p. 225), che potrebbe costituire un termine *post quem* per l'attività "mantovana" dell'artista bolognese; inoltre la chiesa dei filippini viene fondata solo nel 1726 (Amadei 1750 [ed. 1954-1957], IV, p. 396). Da quanto è possibile intuire, l'iscrizione a pennello sul retro è analoga a quella sul retro del *Transito di san Giuseppe* di Giambettino Cignaroli, anch'esso già nell'Immacolata Concezione e ora nel presbiterio del duomo, e a quella della tela di Commessaggio ("Joseph M.ª Crespi vulgo lo Spagnolo Bononiae pinxit 1739"); queste scritte potrebbero accomunare tele già nella chiesa dei filippini, ma credo siano state vergate solo all'epoca delle soppressioni e non possano pertanto essere considerate delle firme. Segnalo infine che Giuseppe Volta, nel testamento del 1 maggio 1799 (ASMn, AN, not. A. Baldanini, b. 1716 bis), lascia in eredità al figlio Massimo Antonio "Un quadro in piedi scherzato nella cima, che ha servito per modello della pala di San Francesco di Sales nella chiesa de' Padri Filippini, con cornice dorata a vernice", forse un disperso bozzetto per il dipinto di Commessaggio, piuttosto che per la nostra tela.

Girolamo Donnini
Correggio 1681 – Bologna 1743

492. *Madonna col Bambino e la beata Osanna Andreasi* TAV. CLXIV
1731 ca.
olio su tela – cm 307,3x168,1
inv. generale 715; inv. statale 728
Cornice, cm 308,8x169,6x5,7
Provenienza: Mantova, San Domenico (fino al 1798 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798 ca.).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Bartoli 1771-1799 [ed. 1985], p. 67; Portioli 1879, p. 24; Ozzola 1949, n. 234; Ozzola 1953, n. 234; Perina 1965b, p. 569; Tellini Perina 1969, p. 136 nota 18; Paccagnini 1973, p. [40]; Roli 1977, pp. 99 e 256; Rinaldi 1979, p. 386 nota 22; Rinaldi 1979b, pp. 25 e 44 n. 21; S. Sicoli, in *Mantova nel Settecento* 1983, p. 146 n. 161; F. Frisoni, in *Museo come programma* 1985, p. 97; M.A. Novelli, in *DBI* 1960-2010, XLI (1992), p. 210; S.C. Martin, in *Allgemeines* 1992-2011, 28 (2001), p. 578; R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, pp. 98-101 n. 18; L'Occaso 2002, p. 32; Casarin 2005, p. 49; R. Dugoni, in *Osanna* 2005, pp. 228-235 n. 28; P. Bertelli, in Bertelli, Grassi 2006, p. 40; M. Violi, in *Museo e la Pinacoteca Diocesani di Imola* 2006, p. 48; Pedrazzini 2007, pp. 16 e 23; L'Occaso 2011, pp. 113 e 116.
Esposizioni: Reggio Emilia, Correggio 1979, n. 21; Mantova 1983, n. 161; Mantova 2005, n. 28.
Restauri documentati: 1958-1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1979 (entro il), Avio Melloni e Giorgio Zamboni (cfr. Rinaldi 1979b, p. 6); 1983, Giovanni Rossi (cfr. *Mantova nel Settecento* 1983, p. 5).

La pala ornava un altare della chiesa mantovana di San Domenico. Bartoli scrive alla fine del Settecento: "in oggi non vi è altro altare compito che quello in terzo luogo a sinistra, in cui il quadro colla B. Osanna, Maria Vergine ed il Bambino in gloria è opera di Girolamo Donini da Correggio" (Bartoli 1771-1799 [ed. 1985], p. 67); nel 1775 anche Oretti (ms. 1775, c. 473v) nota "La B. Osanna domenicana in gloria d'angeli davanti alla B. V. è di Girolamo Donnini e bella tavola d'altare". La testimonianza di Bartoli è ricondotta all'opera in esame dalla Dugoni (in *Dipinti* 2002, p. 98 n. 18).
La pala è depositata in palazzo Ducale entro il 1803, così inventariata: "braccia 6 in altezza e braccia 3 once 8 in larghezza rappresentante la Beata Osanna, la Beata Vergine con angeli, della scuola bolognese" (App. 6, n. 104). Nel successivo inventario, del 1810, la santa ai piedi della Vergine è identificata con Teresa d'Avila e in seguito con santa Caterina da Siena (R. Dugoni, in *Osanna* 2005, pp. 228-235 n. 28); tale rimane fino alla recente correzione, ancora da parte della Dugoni (in *Osanna* 2005, pp. 228-235 n. 28).
La beata Osanna Andreasi, che qui vediamo su una nuvola portata in aria da angeli, tiene nella sinistra la croce e nella destra un cuore fiammeggiante. Un altare nella chiesa di San Domenico le viene dedicato subito dopo la morte, avenuta nel 1505; ma nel 1731, racconta Amadei (1750 [ed. 1954-1957], IV, p. 440), "li Padri Domenicani nella loro chiesa aprirono due grandi maestose cappelle lateralmente all'altar maggiore", tra cui quella "verso il chiostro per la beata Osanna Andreasi"; l'epigrafe lì posta, nella trascrizione dello stesso Amadei e in quella successiva dei Coddè (BCMn, ms. 1097, I, c. 22r, n. XLV), avrebbe tuttavia portato la data 1721, forse per un refuso. Fuorviante è l'opinione di Portioli (1879, p. 24), che il nostro quadro sia stato donato dalla marchesa Teresa Castiglioni alla chiesa di San Carlo e di lì sia giunto, all'epoca delle soppressioni, in palazzo Ducale. Va smentita anche la proposta della Sicoli (in *Mantova nel Settecento* 1983, p. 146 n. 161), che il dipinto provenga dai Santi Giacomo e Filippo.
Il quadro è menzionato nei registri ottocenteschi del palazzo come di scuola bolognese; l'inventario del 1937 lo giudica invece di "Ignoto autore settecentesco con reminiscenze veronesi", ricordando inoltre che "ha in alto uno strappo mal ricongiunto". Ozzola (1949, n. 234; 1953, n. 234) attribuisce il dipinto al mantovano Giuseppe Orioli. Alcuni decenni più tardi Roli (1977, pp. 99 e 256) lo restituisce su basi stilistiche al correggese Girolamo Donnini (anch'egli, come Orioli, allievo di Gian Gioseffo Dal Sole). Roli segnala inoltre la presenza di un bozzetto dell'opera, già creduto di Marcantonio Franceschini, conservato nel Museo Diocesano di Imola e proveniente dalla locale chiesa dei Santi Nicolò e Domenico. Il dipinto imolese, di una certa raffinatezza e di dimensioni non esigue (cm 150x98), è però forse non un bozzetto ma una replica. L'attribuzione di Roli, che ha trovato anche conferma nella testimonianza di Bartoli, pubblicata nel 1985, è accolta da tutti gli studiosi. La Rinaldi (1979b, pp. 25 e 44) ritiene che il dipinto sia posteriore al 1735 e suppone che possa essere stato commissionato dalla famiglia Arrivabene; è Crespi (1769, p. 190) a scrivere che Donnini dipinge "per il conte Rivabeni di Mantova", ma la citata testimonianza di Amadei e l'epigrafe farebbero piuttosto pensare che siano stati direttamente i domenicani a ordinare a pala. Secondo la Sicoli essa potrebbe essere posteriore al 1738, mentre per la Dugoni essa è di non molto successiva al 1731, data di ricostruzione dell'altare dedicato alla beata, come credo anch'io. È possibile che i rapporti tra il pittore e gli Arrivabene si siano concretizzati in opere destinate a uno dei palazzi aviti: "Sei ovati in tela di Girolamo Donini della scola del Sole con cornici e cimaze adorate rappresentanti istorie sagre del testamento vecchio" sono infatti ricordati in un inventario del 5 dicembre 1738 di beni del defunto Ferdinando Arrivabene (ASMn, AN, not. F.A. Bina, b. 2217 bis). Sempre negli anni Trenta va collocata l'*Immacolata Concezione* del santuario di San Luigi Gonzaga a Castiglione delle Stiviere, ritenuta di autore "locale del XVIII secolo che risente di influenze venete" (Salvarani 1991, p. 117), ma restituibile senza esitazioni al correggese. Attivo, oltre che in Emilia Romagna e nelle Marche, anche per Pescia, Torino, Roma e Tivoli, Donnini ottiene nel 1739 – proprio grazie a una pala d'altare, ora nella Santissima Annunziata, dipinta per la cittadina laziale – la dignità di Cavaliere dello Speron d'Oro.

GIUSEPPE BAZZANI
Mantova 1690 – 1769

493. *Visione di san Tommaso d'Aquino* TAV. CLXVI
1731 ca.
olio su tela – cm 248,3x315,3
inv. generale 6820; inv. statale 790
Cornice, cm 264,8x332,2x6
Provenienza: Mantova, San Domenico (fino al 1798 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798 ca.).
Proprietà: statale.

Bibliografia: PACCHIONI, PACCHIONI 1930, p. 151; OZZOLA 1946, p. 20 n. 89; OZZOLA 1949, n. 182; CASTELFRANCO 1950, p. 377; IVANOFF 1950, p. 49 n. 40; OZZOLA 1953, n. 182; PERINA 1965b, p. 550; TELLINI PERINA 1970b, p. 72; PACCAGNINI 1973, p. [38]; TELLINI PERINA 1976, p. [33]; S. Sicoli, in *Mantova nel Settecento* 1983, p. 155 n. 171; BONA CASTELLOTTI 1986, n. 20; CAROLI 1988, pp. 82 n. 54, 82 e 83; TELLINI PERINA 1988b, p. 67; BERZAGHI 1992, p. 87; GRASSI 1998, p. 124 nota 49; R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, pp. 106-109 n. 20; L'OCCASO 2002, p. 35; R. Dugoni, in *Osanna* 2005, p. 235; PEDRAZZINI 2007, pp. 16-17 e 23.
Esposizioni: Mantova 1950, n. 40; Mantova 1983, n. 171.
Restauri documentati: 1923, Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra); 1961, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere).

Il dipinto proviene dalla chiesa di San Domenico, dove ornava l'altare dedicato a san Tommaso d'Aquino: la relativa cappella viene costruita, alla destra dell'altar maggiore, nel 1731 (AMADEI 1750 [ed. 1954-1957], IV, p. 440). Con la soppressione della chiesa, nel 1798, il dipinto entra in palazzo Ducale, dov'è menzionato per la prima volta in un inventario del 1803 (App. 6, n. 168: "Un quadro per traverso di braccia 7 in larghezza e 6 in altezza rappresentante S. Tomaso d'Aquino dipinto dal Bazani") e, da allora, con continuità sino ai nostri giorni (R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, pp. 106-109 n. 20).
La pala è segnalata come opera di Bazzani dai PACCHIONI (1930, p. 151), che ne identificano il soggetto con una "Visione", mentre è di dubbia pertinenza il riferimento di GIANNANTONI (1929, p. 55) a non meglio precisati dipinti del pittore settecentesco conservati in palazzo. Nel 1937 il dipinto è inventariato come *Allegoria*. OZZOLA ritiene inizialmente (1946, p. 20 n. 89) che la tela rappresenti l'*Estasi di un santo*, ma nel 1949 (n. 182) ne chiarisce il soggetto: "San Tommaso, circondato da Angeli, che scrive davanti al Crocifisso". Per la precisione, il santo è a colloquio con il crocifisso che nella chiesa di San Domenico, a Napoli, esclama "Thoma, bene scripsisti de me, quam recipies a me pro tuo labore mercedem?". Né l'attribuzione né il soggetto – piuttosto raro, ma ricordo almeno la pala del 1591 di Jacopo Palma il Giovane a Fano (Pinacoteca Civica, inv. 1980, DC1) – sono più stati messi in dubbio.
Un primo tentativo di definizione cronologica è tentato da IVANOFF (1950, p. 49 n. 40), il quale peraltro pone un particolare del dipinto sulla copertina del catalogo pubblicato in occasione della rassegna monografica sull'artista, tenuta nella Casa del Mantegna. Nella difficoltà di trovare appigli cronologici nell'opera del pittore, riscoperto solo al principio degli anni Venti del XX secolo e in buona misura per merito di Pacchioni, Ivanoff ritiene che il dipinto spetti a una fase relativamente giovanile dell'artista, cioè verso la fine degli anni Trenta. Vi legge difatti analogie con le *Storie di Alessandro Magno* di palazzo d'Arco, che si datano appunto al quarto decennio del XVIII secolo, e con i soggetti veterotestamentari allora Visconti di Modrone (CAROLI 1988, p. 85 nn. 61-62). La tavolozza è brillante e carica, soprattutto nei rossi e nell'azzurro della veste dell'angelo centrale (che Ivanoff definisce "neocorreggesco"); la composizione è fitta come nelle tele di palazzo d'Arco, che però sono rischiarate da una luce più veronesiana.
In seguito la TELLINI PERINA (1970b, p. 72) suggerisce, per analisi stilistica, che la nostra pala sia anteriore alla *Traditio clavium* del 1739 della parrocchiale di Goito. La Dugoni (in *Dipinti* 2002, pp. 106-109 n. 20) infine propone di anticipare al principio del quarto decennio la pala, sulla scorta delle notizie sulla provenienza già riferite.
Non mi convince l'ipotesi che Bazzani abbia iniziato la sua carriera di pittore solo in tarda età e che di conseguenza vi sia un vuoto incolmabile nella produzione giovanile, come suppone CAROLI (1988, p. 9), il quale propone una cronologia dell'artista che è in parte da rivedere.
Credo infatti che si debba tentare di distribuire meglio nel tempo le sue opere, considerando che già nel 1716 il pittore è in attività (L'OCCASO 2004c, p. 135), che la pala dell'altare di San Francesco in San Fortunato ad

Acquanegra sul Chiese non deve essere troppo posteriore al 1727 (L'Occaso 2007d, p. 91 nota 3), mentre Caroli (1988, p. 136 n. 181) la porta alla metà del secolo, e che gli affreschi di palazzo Cavriani – importante punto di riferimento cronologico – non sono del 1756-1758 (Ivanoff 1972, p. 278; Caroli 1988, p. 169), ma del 1746-1754 (L'Occaso 2007d, p. 96). Mi convince pertanto la datazione proposta dalla Dugoni, al 1731 ca., non molto oltre le tele di Portiolo (oggi al Museo Diocesano), databili entro il 1731.
Caroli offre un utile confronto tra il nostro dipinto e una stampa su disegno di Bazzani ma incisa a Venezia da Joseph Wagner. Questa mostra *Virgilio che scrive con vicino la personificazione del fiume Mincio* e viene adoperata nel 1741 come frontespizio all'opera *Scipionis Gonzagae cardinalis commentariorum rerum suarum libri tres*. Molto simile è la figura dell'angelo in volo, che troviamo in controparte nel ben più tardo *Martirio di san Lorenzo (?)* del Muzeum Narodowe di Varsavia (Caroli 1988, p. 198 n. 296). Per questa figura Bazzani potrebbe essersi ispirato all'affresco sul soffitto della sala dei Marchesi, in palazzo Ducale. Anche il putto seduto di spalle, in primo piano, torna in altre composizioni dell'artista (*Annunciazione* già Palma di Cesnola, *Assunta* in Santa Maria delle Grazie, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi* a Revere, *Scena allegorica* affrescata nel palazzo già Bianchi e ora Vescovile) ed è inoltre citato da Pietro Fabbri in una pala, databile alla fine degli anni Trenta, in San Barnaba (Grassi 1998, p. 124 nota 49).

Dionisio Mancini
doc. Mantova 1689 – 1756 (?)

494. *Gesù Crocifisso abbraccia san Nicola da Tolentino* TAV. CLVII
1732 ca.
olio su tela – cm 262,5x145,5
inv. generale 12268
Provenienza: Mantova, Sant'Agnese (fino al 1775); Mantova, Santissima Trinità (dal 1775 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 246 n. 49; Tamassia 1996, p. 81; L'Occaso 2006, pp. 217 e 221; Benedusi 2009, pp. 20-21 e 35 nota 125.
Restauri documentati: 1995-1997, Coffani Restauri.

Il dipinto proviene con ogni probabilità dalla chiesa di Sant'Agnese, nella quale si trovava una cappella dedicata a san Nicola da Tolentino (L'Occaso 2006, p. 217). Nel 1775 gli agostiniani di Sant'Agnese vengono trasferiti presso la chiesa della Santissima Trinità, dei soppressi gesuiti, e si portano appresso molte delle opere d'arte che ornavano la loro prima chiesa. Tra queste, anche la nostra pala, quindi descritta da Felice Campi in un inventario del 1810: "Un quadro in tela rappresentante Gesù Cristo in atto di abbracciare un santo, con molte figure, opera del Mancina, infimo pittore mantovano, alto braccia 5 pollici 3, e largo braccia 3 pollici 1, pervenuto dalli ex Gesuiti" (App. 8, n. 17; L'Occaso 2006, p. 217). Il nostro dipinto è allora presso l'Accademia Virgiliana, dove è descritto anche da un inventario del 1827 (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 246 n. 49), come "Quadro di poco valore". Nel 1863 è presso lo studio che il pittore Giuseppe Razzetti tiene nello stabile dell'Accademia e, al momento della cessione di molte opere d'arte al Comune di Mantova, rimane di proprietà dell'Accademia stessa. Entro il 1923 viene depositato presso il palazzo Ducale, dove è inventariato nel 1949 come opera di scuola mantovana del Seicento.
Il dipinto rappresenta l'episodo – noto come "miracolo di Cordova" – avvenuto durante una processione: un crocefisso abbraccia la statua di san Nicola da Tolentino e determina la fine di una grave carestia. Nella chiesa di Sant'Agnese vi era, come detto, una cappella dedicata al santo, decorata anche con quadrature del modenese Giuseppe Dellamano (Cadioli 1763, p. 39; Martinelli Braglia 2006, p. 203); è altresì possibile che la pala non si trovasse lì, ma nella cappella tenuta dalla Compagnia di San Nicola e collocata al piano superiore del primo chiostro (Benedusi 2009, pp. 20-21).
Il pittore Felice Campi, attribuendo il dipinto a Mancini, centra il bersaglio, come conferma la perfetta omogeneità della pala con le numerose altre pitture

dell'artista conservate a Mantova e nella provincia. Mancini, documentato dal 1689 e forse fino al 1756 (L'Occaso 2006), è un modesto pittore locale che ha tuttavia soddisfatto il gusto di una committenza ecclesiastica senza molte pretese con opere caratterizzate da un didascalico gusto tardo-barocco. Ho già individuato quasi una cinquantina di sue opere (spesso modestissime) sparse nel territorio (L'Occaso 2006, pp. 218-222) e a queste posso ora aggiungere una *Pietà* nella canonica di Pietole, l'*Immacolata tra i santi Francesco, Chiara e Antonio di Padova* nella chiesa di Campitello, il *San Giuseppe con Gesù Bambino* nel santuario di San Luigi a Castiglione delle Stiviere, un dipinto di analogo soggetto nella parrocchiale di Villa Maiardina, un *Giona e la balena* a Pozzolo, quattro ovali con *Putti* passati sul mercato antiquario (Wannenes, Genova, 1 giugno 2010, lotto 16; Porro, Milano, 23 novembre 2010, lotto 36), alcuni medaglioni con *Putti* dipinti ad affresco nel fregio di una saletta negli ambienti interni del duomo di Mantova e infine un'*Immacolata tra i santi Anna e Gioacchino* nella chiesa di Pellaloco, segnalatami da Renato Berzaghi (com. or.).
È assai probabile, come suggerito dalla Benedusi (2009, p. 21), che la pala sia stata commissionata nel 1732, in occasione di una solenne processione religiosa guidata dal vescovo di Mantova (e un vescovo è rappresentato anche nella nostra pala), in occasione d'una grave epidemia di bestiame.

Giuseppe Orioli
Mantova 1690 ca. – 1750

495. *Madonna col Bambino e i santi Stanislao Kostka e Francesco Borgia* TAV. CLXV
1736 (?)
olio su tela – cm 297,5x186,8
inv. statale 727
Cornice moderna, cm 312,5x201,8x5,5
Iscrizioni: "J. OR. 1736 [?] n." sul retro della tela.
Provenienza: Mantova, Santissima Trinità (fino a prima del 1781); Mantova, Regio Ginnasio (da prima del 1781 al 1882); Mantova, palazzo Accademico (dal 1882 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 233; Ozzola 1953, n. 233; Perina 1965b, p. 569; *Mostra iconografica aloisiana* 1968, p. 140; Tellini Perina 1969, p. 136 nota 18; Paccagnini 1973, p. [40]; C. Tellini Perina, in *Pittura in Italia* 1990, II, p. 814; Tambini 1999, pp. n.n.; R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, p. 120 n. 25; Rodella 2002, p. 31; S. L'Occaso, in *Osanna* 2005, p. 224; L'Occaso 2008d, p. 25; L'Occaso 2011, p. 117; Tambini 2011, pp. 100 e 104.
Restauri documentati: 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1947/1948, pos. 3, Restauri di opere d'arte); 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 2004, Francesco Melli.

Il dipinto proviene dalla chiesa della Santissima Trinità dei gesuiti, come già chiarito dalla Dugoni (in *Dipinti* 2002, p. 120 n. 25) e come confermato da un inventario del 1781 di quadri depositati presso il Reale Ginnasio, nel qual documento è descritto come "San Stanislao con san Francesco Borgia e la beata Vergine", proveniente appunto dalla Santissima Trinità (App. 3, n. 7; S. L'Occaso, in *Osanna* 2005, p. 224). Si è ritenuto (R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, p. 120 n. 25; Rodella 2002, p. 31) che il quadro sia citato nell'elenco del 1786 di dipinti raccolti in Sant'Orsola e destinati al Regio Ginnasio, alla voce "Madonna col Bambino e due pellegrini": questa era invece un'opera, attualmente dispersa, proveniente dalla Scuola Segreta e apparentemente copia della *Madonna dei pellegrini* del Caravaggio in Sant'Agostino a Roma (cfr. p. 23).
La pala di Orioli è indicata, ancora nel Ginnasio, in un inventario del 1803 (App. 6, n. 409) che identifica i due santi in basso con Stanislao Kostka e Carlo Borromeo; un documento del 1810 (App. 8, n. 82) afferma invece che il secondo santo è Francesco Regis e che la pala è conservata nella "scuola di Belle Lettere e Storia". Il dipinto rimane presso il Ginnasio per buona parte dell'Ottocento; nel 1882 è trasferito nel palazzo Accademico (L'Occaso 2008d, p. 25) e solo nel 1915 viene infine portato in palazzo Ducale, dov'è tuttora esposto. La Dugoni chiarisce (in *Dipinti* 2002, p. 120) che la pala è "sempre stata di proprietà statale", poiché non è inclusa né nel rogito Siliprandi (1862), né nella cessione del 1881, al pari delle altre opere conservate fino

al 1882 nel Ginnasio.
Per quanto riguarda l'iconografia, Paccagnini (1973, p. [40]) ritiene che i due santi in basso siano Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka. La Dugoni identifica invece il santo sulla destra con Carlo Borromeo, ma continuo a ritenere più probabile (come ho già scritto in *Osanna* 2005, p. 224) che la più antica descrizione inventariale sia corretta e che questi sia piuttosto Francesco Borgia. La corona e il cappello cardinalizio abbandonati per terra testimoniano la sua rinuncia al ducato di Gandía e al cardinalato.
La pala è indicata come opera di autore anonimo sino a Ozzola (1949, n. 233; 1953, n. 233), il quale legge sul retro la data 1736 e la sigla "J. Or." che scioglie con Giuseppe Orioli. La sua proposta è accolta in maniera unanime ed è confermata dall'analisi stilistica del dipinto, che si può collocare in stretta contiguità alla pala della *Madonna con sant'Egidio* nell'omonima chiesa mantovana o alla pala di Boccadiganda. La data – ora coperta dalla tela di rifodero – viene però letta "1735" nell'inventario del 1948, mentre in seguito Paccagnini (1973, p. [40]) riporta "1730". Al catalogo di Orioli si può aggiungere anche un *Santo* su tela ovale, in San Barnaba a Mantova, databile attorno al 1730.

Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo
Bologna 1665 – 1747

496. *San Francesco Regis* TAV. CLXIII
1737-1739
olio su tela – cm 297,3x125,6
inv. generale 6850
Cornice moderna, cm 299,5x127,7x6,1
Provenienza: Mantova, Santissima Trinità (fino al 1781); Mantova, Sant'Orsola (dal 1781 al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1921); Mantova, palazzo Ducale (dal 1921).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Zanotti 1739, II, p. 65; Cadioli 1763, p. 43; Crespi 1769, p. 215; Volkmann 1777-1778, III (1778), p. 783; Lalande 1790, VII, p. 197; de La Marre 1790, II, p. 8; d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 215 n. 75 e 246 n. 46; d'Arco 1874, p. 163; Matteucci 1902, p. 397 nota 3; H. Voss, in *Allgemeines* 1907-1950, VIII (1913), p. 94; Restori 1919, p. 94; Giannantoni 1929, p. 56; Ozzola 1946, p. 19 n. 82; Ozzola 1949, n. 173; Ozzola 1953, n. 173; Merriman 1968, p. 124; Paccagnini 1973, p. [40]; Roli 1977, p. 250; Berzaghi 1980, pp. 107 nota 21 e 109 nota 32; Merriman 1980, p. 266 n. 121; S. Sicoli, in *Mantova nel Settecento* 1983, p. 145 n. 159; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 58; Tellini Perina 1990b, p. 113; G. Viroli, S. Evangelisti, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 208; Berzaghi 1992, p. 87; R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, pp. 94-97 n. 17; L'Occaso 2002, p. 26; Rodella 2002, p. 31; L'Occaso 2011, p. 113.
Esposizioni: Mantova 1983, n. 159.
Restauri documentati: 1921, Maria Boccalari (BCMn, cartella B); 1965, Ottemi Della Rotta (ASoMn, esercizio finanziario 1965, Spese per il restauro, pos. 3 rend., Cap. 2526).

La prima notizia relativa al dipinto la dà Zanotti, nel 1739 (II, p. 65), scrivendo che Giuseppe Maria Crespi "Ha ultimamente terminato due palioni di san Francesco Regis, uno per Mantova, e l'altro per Bologna", e fornendo quindi un preciso vincolo cronologico per l'esecuzione dell'opera, dato che Francesco Regis è santificato nel 1737 da papa Clemente XII. Il dipinto è collocato nella sagrestia della chiesa dei gesuiti, dedicata alla Santissima Trinità, dov'è descritto da Cadioli (1763, p. 43) come opera "di Giuseppe Maria Crespi, Bolognese, detto lo Spagnuoletto". Il dipinto è ricordato anche da Luigi Crespi (1769, p. 215), figlio del pittore e pittore egli stesso, da Volkmann (1777-1778, III (1778), p. 783) e da Lalande (1790, VII, p. 197), il quale lo ricorda "dans la sacristie" ed esprime un giudizio viziato da preconcetti classicisti ("il est d'une couleur piquante, mais sans finesse de dessin"). La pala è trasferita entro il 1781 presso il Regio Ginnasio, quindi in Sant'Orsola e da lì, nel 1786, nuovamente al Regio Ginnasio e poi all'Accademia Virgiliana dove rimane per tutto l'Ottocento, pur passando nel 1862 in proprietà comunale. Nel 1874 d'Arco la menziona, dicendola correttamente dipinta da Crespi e proveniente dalla Santissima Trinità (d'Arco 1874, p. 163). Nel 1921 viene depositata in palazzo Ducale (BCMn, cartella B) ma nel frattempo il nome del suo autore viene frainteso: Matteucci (1902, p. 397 nota 3) e Restori (1919, p. 94) ritengono perduta la pala di Crespi e riferiscono la no-

stra tela a Jusepe de Ribera, lo Spagnoletto; i due studiosi sono tratti evidentemente in inganno da Cadioli, che attribuisce questo soprannome a Crespi, noto invece come "Spagnolo".
GIANNANTONI nel 1929 (p. 56) segnala il quadro come opera del bolognese, chiarendo così il malinteso e precisando anche la provenienza dalla chiesa della Santissima Trinità; correttamente citato da OZZOLA (1949, n. 173; 1953, n. 173), il dipinto è ritenuto a ragione "tardo" da Ragghianti, in un appunto manoscritto sulla copia del catalogo di Ozzola di sua proprietà (e oggi a Lucca, Fondazione Ragghianti). Il dipinto è poi studiato dalla MERRIMAN (1980, pp. 266 n. 121) che suggerisce, accostando per prima al dipinto la menzione di Zanotti, la più che verosimile data 1738. Il dipinto si colloca infatti nella produzione tarda dell'artista, e si distingue per la monumentale figura del santo, la cui gestualità allude alla predicazione e viene assecondata dal formato verticale della tela.
Alla fine degli anni Trenta si colloca anche un'altra tela dipinta da Crespi per Mantova: il *San Francesco di Sales* già nella chiesa dell'Immacolata Concezione e ora a Commessaggio, firmato e datato 1739 (cfr. cat. 491).

GIUSEPPE BAZZANI
Mantova 1690 – 1769

497. *Madonna col Bambino e i santi Giovanni da Capestrano e Giacomo della Marca* TAV. CLXVII
1740-1750 ca.
olio su tela – cm 233,7x166,5
inv. generale 6818
Cornice, cm 249,2x183x5
Provenienza: Mantova, San Giuseppe (?) (fino al 1782); Mantova, Sant'Orsola (dal 1782 al 1786); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1786 a prima del 1810); Mantova, palazzo Accademico (da prima del 1810 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: D'ARCO 1857-1859, II (1859), pp. 214 n. 62 e 245 n. 17; MATTEUCCI 1902, p. 373 nota 1; H. Vollmer, in *Allgemeines* 1907-1950, III (1909), p. 108; GIANNANTONI 1933, n. 60; OZZOLA 1946, p. 20 n. 90; OZZOLA 1949, n. 183; IVANOFF 1950, p. 70; OZZOLA 1953, n. 183; PERINA 1965b, p. 554; TELLINI PERINA 1970b, pp. 71-72; PACCAGNINI 1973, p. [40]; TELLINI PERINA 1975, p. 170; CAROLI 1988, pp. 105 n. 110 e 216; BERZAGHI 1992, p. 87; TAMASSIA 1996, p. 59; R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, p. 110 n. 21; L'OCCASO 2002, p. 35; SIGNORINI 2010, p. 39.
Esposizioni: Mantova 1933, n. 60.
Restauri documentati: 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra); 1961, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere).

OZZOLA (1946, p. 20 n. 90; 1949, n. 183; 1953, n. 183) afferma che la pala proviene da Sant'Orsola e solo di recente la Dugoni (in *Dipinti* 2002, p. 110 n. 21) suggerisce in alternativa che il dipinto sia giunto a Sant'Orsola da qualche altro convento dell'ordine francescano. In effetti esso pare essere menzionato per la prima volta nell'inventario della chiesa di Sant'Orsola steso nel 1786, come "Un quadro grande in tela senza cornice rappresentante la Beata Vergine e due santi dell'ordine francescano" (ASMn, AN, not. A. Pescatori, b. 7110, c. 27r), ma si trova in una camera interna al monastero e, quindi, apparentemente in deposito. Il dipinto viene selezionato nel 1786 da Giovanni Bottani per il trasporto nel Regio Ginnasio, indicato nell'occasione come "Maria Vergine col Bambino con due santi cappucini, del Bazzani. Figure grandi al naturale" (cfr. D'ARCO 1857-1859, II (1859), p. 214 n. 62); la precisazione di Giovanni Bottani che i due santi in basso sono dei cappuccini mi induce a pensare che egli avesse contezza di una provenienza della pala da una chiesa di quell'ordine. In alternativa si potrebbe considerare la chiesa delle francescane di San Giuseppe, soppressa nel 1782, nel cui coro interno pochi anni prima si trovava un "Quadro grande in tela rappresentante la Beata Vergine ed il Bambino ed altri santi" (ASMn, ms. A 311, c. 110r), ma sono certamente possibili altre soluzioni. Nel 1810 la pala è in Accademia Virgiliana, dove Felice Campi la descrive: "Un quadro rappresentante la Madonna con altri santi, opera del Bazzani mantovano, alto braccia 5 pollici 3, pervenuto dalli soppressi francescani" (App. 8, n. 42); rimane nel palazzo Accademico anche dopo il passaggio in proprietà al Munici-

pio (1862) e viene infine consegnata al palazzo Ducale nel 1915 (Tamassia 1996, p. 59).
Il dipinto rappresenta la Madonna che, assisa sulle nuvole, tiene in braccio il Bambino sgambettante; in basso sono due santi dell'ordine francescano, uno dei quali scrive, mentre l'altro ha nella sinistra un'ampolla-reliquiario del Preziosissimo Sangue di Cristo e indica con la destra un sulfureo profilo di Mantova. I due santi sono identificati dalla Dugoni (in *Dipinti* 2002, p. 110 n. 21) con Giovanni da Capestrano, a sinistra, che ottiene nel 1418 a Mantova la dispensa per accedere al sacerdozio, e Giacomo della Marca, autore del *De sanguine Christi*. Il culto del santo marchigiano viene promosso a Mantova a partire da Carlo II Gonzaga Nevers, il quale fa anche costruire una cappella a lui dedicata in San Francesco (Loggi 2002; Signorini 2010).
San Giacomo della Marca viene canonizzato nel 1726, ovvio termine *post quem* per il dipinto di Bazzani; nella stessa circostanza viene posto sugli altari anche san Francesco Solano, ma questi è di solito rappresentato con un crocifisso e/o con un violino e pertanto preferisco identificare il santo di sinistra con l'abruzzese.
L'attribuzione a Bazzani è riportata per la prima volta a stampa da Matteucci (1902, p. 373 nota 1), per quanto in maniera criptica, e su essa insistono Pacchioni (1924) e Giannantoni (1933, n. 60). Non è mai stata messa in dubbio.
Il dipinto è consuetamente datato tra il 1740 e il 1750, a partire dalla Tellini Perina (1970b, pp. 71-72), la quale vi nota affinità con la pala dei *Tre santi francescani* di collezione privata (cfr. Caroli 1988, p. 104 n. 109), in cui vi è una simile figura di santo scrivente. Anche il gruppo della Madonna col Bambino – che sembrerebbe quasi tratto dal manierismo rudolfino – compare variato in numerose altre opere di Bazzani; quasi identico, ma in controparte, è nella pala della chiesa cittadina d'Ognissanti, del 1756 ca. (cfr. Caroli 1988, p. 166 n. 247). Il nostro dipinto sembra però anteriore a quello di Ognissanti e concordo con la datazione proposta dalla Tellini Perina, al 1740-1750.
A questa fase dell'artista sono da accostare un ritaglio di tela con *Sant'Antonio di Padova*, conservato nella canonica del santuario delle Grazie di Curtatone, e forse una *Addolorata* dell'Azienda Ospedaliera "Carlo Poma" ma in deposito in palazzo Ducale (L'Occaso 2010f, p. 9).

Giuseppe Bazzani
Mantova 1690 – 1769

498. *Estasi o gloria di una santa (o Allegoria della Chiesa?)* TAV. CLXVI
1750 ca.
olio su tela – cm 93,2x146,5
inv. generale 6817
Cornice, cm 109,1x164,5x7
Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (almeno dal 1895 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Calzolari 1009, 10540.
Bibliografia: Pacchioni 1922, p. 184; Tarchiani 1922, p. 31 n. 78; Nugent 1925-1930, I (1925), p. 334; Pacchioni, Pacchioni 1930, p. 151; Giannantoni 1933, n. 36; Ozzola 1946, p. 20 n. 88; Ozzola 1949, n. 181; Castelfranco 1950, p. 377; Ivanoff 1950, pp. 18 e 59 n. 91; Ozzola 1951, tav. XIII; Ozzola 1953, n. 181; Arslan 1962, p. 127; Perina 1964, p. 231; Perina 1965b, p. 550; Perina Tellini 1968, p. 106; Tellini Perina 1970b, pp. 28 e 71; Ivanoff 1972, p. 278; Paccagnini 1973, p. [40]; Tellini Perina 1976, pp. [28 e 31]; S. Sicoli, in *Mantova nel Settecento* 1983, p. 156 n. 172; Caroli 1988, p. 128 nn. 162-163; C. Tellini Perina, in *Settecento lombardo* 1991, pp. 117-118 n. I.78; Berzaghi 1992, p. 87; Tamassia 1996, p. 59; R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, p. 112 n. 22.
Esposizioni: Firenze 1922, n. 78; Mantova 1933, n. 36; Mantova 1950, n. 91; Mantova 1983, n. 172; Strasburgo 1987; Mantova 1988 (ASoMn, pos. XIV; cfr. Perina 1991); Milano 1991, n. I.78.
Restauri documentati: 1923, Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra); 1957, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1956/1957, pos. 3, Restauri ad opere d'arte); 1989-1990, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto ha probabilmente vicende analoghe al *Transito di san Giuseppe* dello stesso Bazzani (cat. 505): sembra documentato per la prima volta nel palazzo Accademico nel 1895 (come "Martirio di Sant'Agata Incognito": App. 11, n. 68) ed è possibile che vi sia giunto, non prima del 1868, attraverso una donazione della

quale non si ha sinora riscontro documentario. Le relazioni sulle collezioni municipali, pubblicate sino al 1868 da d'Arco e Portioli, non menzionano il nostro dipinto e inducono a ritenere successivo il suo ingresso nel palazzo Accademico. Nel 1915 il quadro viene consegnato al palazzo Ducale (cfr. Tamassia 1996, p. 59) e nel verbale di consegna è riferito a Giuseppe Bazzani; a lui è attribuito da Pacchioni (1922, p. 184) e Tarchiani (1922, p. 31 n. 78). Se l'attribuzione dell'opera non è più stata discussa, lo stesso non si può dire per la cronologia e per l'iconografia.

Il dipinto rappresenta una figura femminile apparentemente in estasi, sostenuta da una donna con una fiamma in testa: la Carità (R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, p. 112). Sopra di loro sono tre putti in volo, due dei quali sostengono rispettivamente due corone e la palma del martirio. Sulla sinistra, due angeli suonano violino e liuto; sulla destra sono due figure femminili, una con la croce e il calice eucaristico – è un'allegoria della Religione (S. Sicoli, in *Mantova nel Settecento* 1983, p. 156 n. 172) – e un'altra apparentemente ornata da una ghirlanda. Generalmente interpretata come *Estasi di una santa*, per i Pacchioni (1930, p. 151) e per la Dugoni (in *Dipinti* 2002, p. 112 n. 22) la composizione potrebbe rappresentare l'*Estasi di santa Cecilia*, per via della palma del martirio e della presenza di angeli musicanti; Intra l'aveva indicata nel 1895 come *Martirio di sant'Agata*. Non escludo che piuttosto si tratti di una più generica allegoria, forse della Chiesa.

Un primo tentativo di definire una cronologia interna nell'opera di Bazzani spetta a Ivanoff (1950, p. 59 n. 91), che data l'opera al quinto decennio, mentre la Perina (1965b, p. 550) genericamente la pone dopo il *San Tommaso d'Aquino* (cat. 493); in seguito la stessa studiosa (in *Settecento lombardo* 1991, pp. 117-118 n. I.78) precisa una data attorno al 1750. Anche Ivanoff (1972, p. 278) ritiene che il dipinto possa spettare al periodo intermedio dell'artista e così Caroli (1988, p. 128 n. 162), che pare collocarlo attorno al 1750. In alcune figure, per esempio nei due putti nudi, si coglie ancora l'influenza di Rubens; i forti cangiantismi e l'intensità della tavolozza hanno fatto evocare il nome di Giulio Cesare Procaccini (R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, p. 112 n. 22).

Un olio su carta di piccole dimensioni (cm 27x38,5), in collezione privata milanese, pubblicato da Bona Castellotti (1986, n. 38), è segnalato come possibile bozzetto preparatorio per la nostra tela da Caroli (1988, p. 128 n. 163); l'"incantevole" dipinto è identico al nostro in ogni particolare, ma lievemente rifilato sulla destra. La posa della donna al centro del nostro quadro compare identica in numerosi dipinti di Bazzani, tra cui la *Morte della moglie di Dario* in palazzo d'Arco (Caroli 1988, p. 79 n. 51 e p. 86 n. 63), i due *Ester e Assuero* già Visconti di Modrone e del National Museum di Stoccolma (Caroli 1988, p. 85 n. 61 e p. 87 n. 66). La figura nell'angolo in basso a destra, appena emergente dalla penombra, presenta non poche affinità con uno studio di testa tratteggiato nel disegno inv. K 57.22v dello Szépművészeti Muzeum di Budapest. Quanto alla grafica di Bazzani, mi domando se un delicato foglio in collezione privata nel Bergamasco, raffigurante forse l'*Annunciata* (cfr. *Monumenta Bergomensia* 1969, p. 13 n. MF 93v) gli possa essere riferito.

Francesco Maria Raineri, detto lo Schivenoglia
Schivenoglia 1676 – Mantova 1758

499. *San Giuseppe appare a santa Teresa e a san Pietro d'Alcantara, con la beata Chiara Maria della Passione e un angelo (?)* TAV. CLXVIII
1750 ca.
olio su tela – cm 288,5x187,4
inv. generale 6822; inv. statale 708
Provenienza: Mantova, Santo Spirito (fino al 1797); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1797 a prima del 1828) (?); Mantova, palazzo Ducale (da prima del 1828 al 1846); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1846 al 1882); Mantova, palazzo Accademico (dal 1882 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 6159.
Bibliografia: Volta 1776, p. 169; Coddè 1837, p. 132; Ozzola 1946, p. 20 n. 92; Ozzola 1949, n. 185; Ivanoff 1950, p. 64; Ozzola 1953, n. 185; Clerici Bagozzi 1963, p. 341; Perina 1965b, pp. 564-565; Tellini Perina 1969, p. 131; Clerici Bagozzi 1978, pp. 50 e 52;

F. Negrini, in *Mantova nel Settecento* 1983, p. 151 n. 167; Tellini Perina 1984, p. 56; Tellini Perina 1990, p. 44; L'Occaso 2002, p. 35; S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, pp. 102-105 n. 19; Grassi 2003, pp. 259-260; L'Occaso 2008d, pp. 21-22 e 25; Spadini 2008, pp. 56-58; Ferlisi 2009, pp. 29-32.
Esposizioni: Mantova 1983, n. 167.
Restauri documentati: 1959, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1958/1959, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1994, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto proviene con ogni probabilità dalla chiesa dei francescani riformati di Santo Spirito, dove genericamente Volta ricorda nel 1776 (p. 169) la presenza di opere dello Schivenoglia. Al momento della soppressione del tempio (1797) il dipinto dovrebbe essere stato portato in palazzo Ducale, ma nell'inventario del 1803 l'unica voce compatibile (App. 6, n. 408) non è molto convincente: si tratta del quadro "di braccia 5 alto, e 4½ largo rappresentante Santa Teresa con gloria d'angeli ed un Santo Francescano" proveniente dalla chiesa dei riformati e depositato presso il Regio Ginnasio. Il nostro dipinto è però identificabile con la pala descritta nel 1810 da Felice Campi, proprio nella scuola di Belle Lettere e Storia del Regio Liceo: "Un quadro in tela rappresentante la Beata Chiara e San Pietro d'Alcantara inginocchiato davanti al Padre Eterno, opera dello Schivenoglia pittore d'infima classe fra i mantovani, alto braccia 6 e largo braccia 4½ proveniente dalla soppressa chiesa di Santo Spirito" (S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 102 n. 19; App. 8, n. 81). Mancando menzione del dipinto nell'inventario del 1827 dell'Accademia Virgiliana (App. 9), potremmo supporre che esso sia rimasto, ignorato, nel Ginnasio, ma è più probabile che sia invece tornato in palazzo Ducale, dov'è forse identificabile nell'inventario del 1828 con "l'apparizione della Santissima Triade e due Santi dell'ordine di San Francesco di Paola" di cm 250x170, misure non troppo inferiori a quelle attuali e compatibili con quelle già fornite da Campi. In palazzo Ducale il dipinto rimane fino al 1846, quando viene depositato in un oratorio del Regio Ginnasio, dove resta alcuni decenni (S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 102 n. 19); trasferito quindi nel palazzo Accademico verso il 1882 (L'Occaso 2008d, p. 25), è infine consegnato, ma potremmo dire "restituito", al palazzo Ducale entro il 1923.
I Coddè ricordano nel 1837 (p. 132) un "S. Giuseppe in gloria con in basso vari Santi Conventuali di S. Francesco" di mano dello Schivenoglia, già in Santo Spirito ma allora ritenuto disperso; i vari spostamenti della pala fanno sì che la provenienza e la paternità dell'opera siano dimenticate nel corso dell'Ottocento. In palazzo Ducale il dipinto è inventariato nel 1937 e in corrispondenza della sua descrizione è annotata a matita una arguta proposta attributiva – forse di Giannantoni – a favore del parmense Giovanni Canti. Ozzola segnala più volte (1946, p. 20 n. 92; 1949, n. 185; 1953, n. 185) il dipinto come opera della scuola di Bazzani. È Ivanoff (1950, p. 64) ad accorgersi per primo che l'opera potrebbe spettare allo Schivenoglia, un pittore del quale all'epoca si aveva un'idea ancora imprecisa e che veniva non di rado confuso con Canti. La nuova attribuzione è accolta dalla Clerici Bagozzi (1963, p. 341) e dalla Perina (1965b, p. 565; Tellini Perina 1969, p. 131); in seguito la Clerici Bagozzi (1978, p. 52) propone per la prima volta l'identificazione del dipinto con quello ricordato dai Coddè già in Santo Spirito.
Secondo l'inventario del 1937 le due figure in basso sarebbero un carmelitano e un francescano, mentre la Clerici Bagozzi, sulla scorta dei Coddè, riconosce san Giuseppe nella figura in gloria. San Pietro d'Alcantara e la beata Chiara Maria della Passione, identificabili grazie all'inventario del 1810 (S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, pp. 102-105 n. 19), sono entrambi legati al culto di san Giuseppe; si può anche ricordare che la festa del santo spagnolo si celebrava proprio in Santo Spirito (Volta 1776, p. 73). Sul margine sinistro della composizione è una terza figura femminile, al cui volto si accosta un angelo: si tratta forse di santa Teresa d'Avila, rappresentata in maniera a analoga, come nota Spadini (2008, p. 58), in un quadro devozionale in collezione privata (presentato come opera del pittore mantovano, ma come *Santa Francesca Romana*, alla vendita Finarte, Milano, 21 maggio 1981, lotto 10). Per Ferlisi (2009, pp. 29-30) l'identificazione delle due religiose è da invertire: a Teresa spetterebbe il primo piano, mentre Chiara Maria sarebbe relegata sulla sinistra; ciò è senz'altro possibile.
Secondo la Tellini Perina (1984, p. 56) l'opera "segna uno dei punti di massima tangenza con gli esiti del Maulbertsch". Il dipinto, che è in uno stato di conservazione non ottimale, è costruito con una pennellata mossa e vibrante ma con una tavolozza meno carica e spumosa del solito; le massime affinità mi pare si possano riscontrare con la tarda, anzi estrema, *Santa Geltrude* della parrocchiale di Barbasso: analoghe sono le morfologie, manierate e muscolari, degli angeli, analogo il fondo blu del cielo, analoga l'idea del tendaggio scostato.
È tipico dello Schivenoglia anche il puttino (Gesù Bambino?), che sgambetta adagiato su una nuvola ai piedi di Giuseppe e verso il quale indica l'angelo quasi mag-

giorenne sulla sinistra. Troviamo la stessa figura anche nei sovrapporta di palazzo Di Bagno, oggi in collezione privata.
La datazione dell'opera – che per FERLISI (2009, p. 30) è attorno al 1740 – credo invece sia più tarda: verso il 1750. La tela di Barbasso, alla quale questa si può legare bene, dovrebbe essere stata realizzata negli anni Cinquanta, se come credo è corretta la proposta della Clerici Bagozzi di riconoscerla nella *Santa Geltrude* descritta da Cadioli nel 1763 nella chiesa mantovana di San Marco e considerata opera estrema dello Schivenoglia (cfr. pp. 42-43 nota 39).

Il catalogo dell'artista, che necessita qualche limatura dopo i più recenti studi (un primo tentativo in tal senso è in L'OCCASO 2008, p. 212 nota 13), può essere invece incrementato con un *Trionfo di Nettuno e Anfitrite* attribuito a Bazzani (CAROLI 1988, p. 96 n. 89; Sotheby's, Firenze, 12-15 ottobre 2009, lotto 1160), con una tela raffigurante *Un papa e un re (con altre tre figure)* conservata in una collezione privata mantovana e soprattutto con un notevole affresco – un'*Allegoria dei Borromeo* – dipinto sul soffitto del palazzo di famiglia, in via Cavour n. 96, verso il 1735-1740: quanto di più vicino a Valerio Castello sia mai stato dipinto da Raineri.

ARTISTA MANTOVANO (?)

500. *Albero genealogico della famiglia Gonzaga* TAV. CLVII
1750-1760 ca.
penna e acquerello su carta – cm 174x111,4
inv. generale 118311
Iscrizioni: cfr. MALACARNE 2006, pp. 117-119.
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale (?).
Proprietà: statale.

Bibliografia: MALACARNE 2006.
Esposizioni: Mantova 2006-2007 (cfr. MALACARNE 2006).
Restauri documentati: 2006, Chiara Lancini.

Recentemente riemerso dai depositi del palazzo Ducale ed esposto in occasione delle celebrazioni mantegnesche del 2006, l'albero genealogico è di ignota provenienza ed è stato inventariato solamente in quell'anno; è tuttavia possibile che esso sia da sempre conservato nel palazzo Ducale.
Quanto a precisione storica, l'opera risulta piuttosto inaffidabile, soprattutto per i secoli più antichi, laddove letteratura, fonti e mito sono difficilmente scindibili. Non è al momento noto un eventuale testo servito per la compilazione di questo albero, realizzato quando il ramo principale della famiglia era oramai estinto: lo scudo in alto a sinistra è bipartito con armi asburgiche e gonzaghesche ed è sormontato da una corona, il che comporta appunto una datazione quantomeno successiva al 1708.
In alto alcuni campi e in basso lo scudo sono lasciati incompleti.

GIUSEPPE ZAIS
Canale d'Agordo 1709 – Treviso 1781

501. *Paesaggio con albero e contadina a cavallo* TAVV. CLXX-CLXXI
cornice (cat. 501 e 504): TAV. CCI
1750-1770 ca.
olio su tela – cm 113x147,9
inv. statale 709
Cornice, argentata bianca, cm 131x168x5

Archivio fotografico storico: Alinari 48203 (del 1939); Giovetti 10528; ISAL 33503.

502. *Paesaggio con scale su uno specchio d'acqua*
1750-1770 ca.
olio su tela – cm 112,7x148,3
inv. statale 710
Cornice, argentata bianca, cm 131,3x167x5

Archivio fotografico storico: Giovetti 10529.

503. *Paesaggio notturno*
1750-1770 ca.
olio su tela – cm 113x147,6
inv. statale 370
Cornice, cm 130,7x166,2x5, argentata bianca

Archivio fotografico storico: Giovetti 10530.

504. *Paesaggio con ponticello e cascata*
1750-1770 ca.
olio su tela – cm 113,3x148,1
inv. statale 371
Cornice, cm 131,3x167x5, argentata bianca

Archivio fotografico storico: Alinari 48202 (del 1939); Giovetti 10527.

Provenienza: Mantova (?), Virgilio Scarpari Forattini (fino al 1921-1924); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Anonimo 1921, p. 133; Anonimo 1925, p. 478; Giannantoni 1929, p. 55; Delogu 1930, p. 140; Ozzola 1946, pp. 20 n. 94 e 21 n. 96; Ozzola 1949, nn. 191-192 e 198-199; Ozzola 1953, nn. 191-192 e 198-199; Paccagnini 1973, p. [40]; L'Occaso 2002, p. 123; Bertelli 2007b, p. 370.
Restauri documentati: 1923 ca., Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93) (due tele); 1936, Arturo Raffaldini (ASoMn, scat. 47, pos. XII, fasc. "Restauri – Mantova città – Pratiche varie"); 1954, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1953/1954, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1998, Francesco Melli.

Il 5 febbraio 1921 l'ispettore Guglielmo Pacchioni scrive al soprintendente Gino Fogolari che Virgilio Scarpari Forattini, col quale Pacchioni intrattiene rapporti d'amicizia, è intenzionato a donare "due paesaggi di scuola veneta che egli riteneva opere fiamminghe" (cfr. pp. 35-36). Il munifico proposito si concretizza nel 1921 e viene ulteriormente incrementato nel 1924, con la donazione di altri due *Paesaggi* della stessa serie.
Lo stesso Pacchioni ricorda in una lettera del 14 marzo 1921 il recente dono di "Due paesi di scuola veneta sec. XVIII (Zuccarelli?)" (ASMn, Sc, b. 200) e la notizia dell'ingresso in Palazzo di "due paesaggi originali di notevole valore, di scuola veneta del sec. XVIII" trova spazio sulle pagine del "Bollettino d'arte" (Anonimo 1921, p. 133). Nella stessa sede si dà anche notizia, quattro anni più tardi, della seconda donazione: sono in totale "quattro paesaggi di Giuseppe Zais (1750-1784) su tela con semplice cornice, misuranti m. 1,12x1,47, facenti serie insieme" (Anonimo 1925, p. 478).
Proprio come opere di Zais le pitture sono citate da Giannantoni (1929), da Delogu (1930, p. 140) e da Ozzola (1946, p. 20 n. 94 e p. 21 n. 96; 1949, nn. 191-192 e 198-199; 1953, nn. 191-192 e 198-199). Eccettuate tre rapide menzioni locali (Paccagnini 1973, p. [40]; L'Occaso 2002, p. 123; Bertelli 2007b, p. 370), le quattro tele mantovane mi pare siano del tutto ignorate dalla critica. L'attribuzione al pittore agordino è a mio avviso da confermare; un buon confronto si può istituire con numerosi dipinti, tra cui le tempere dei Musei Civici di Treviso, alcune delle tele della Pinacoteca Civica di Vicenza, i dipinti dei Musei Civici di Padova (in particolare l'inv. 651) e i quadri pubblicati dalla Delneri (2003; in *Da Canaletto a Zuccarelli* 2003, pp. 326-359 nn. 72-92); riscontro analogie anche con la produzione grafica dell'artista: per esempio con un bel foglio del Szépművészeti Muzeum di Budapest (inv. K. 58.181; A. Czére, in *Itinerario veneto* 1990, p. 86 n. 28) e con quattro disegni della Fondazione Lechi a Montichiari. Il cat. 504 è inoltre simile a un *Paesaggio con ponte*, di analoga composizione, recentemente passato sul mercato antiquario proprio con attribuzione a Zais (Bonhams, Londra, 7 luglio 2004, lotto 26). Insolita nella sua produzione è invece la scelta del notturno del cat. 503,

illuminato solo da una tenue luce lunare con caldi riverberi. Non mi pare tuttavia che i quattro dipinti possano ritenersi studi di altrettante situazioni atmosferiche o momenti della giornata.

Credo che la cronologia delle tele possa cadere tra sesto e settimo decennio.
Nel 1947 il pittore Arrigo Andreani è autorizzato a copiare due dei *Paesaggi* (ASoMn, Pos. II/PD).

GIUSEPPE BAZZANI
Mantova 1690 – 1769

505. *Transito di san Giuseppe* TAV. CLXVII
1755-1760 ca.
olio su tela – cm 109,4x163,5
inv. generale 6816
Cornice, cm 132,2x186x6,5
Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (almeno dal 1895 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 10541.
Bibliografia: PACCHIONI 1922, pp. 182-184; TARCHIANI 1922, p. 32 n. 79; NUGENT 1925-1930, I (1925), pp. 333-334; GIANNANTONI 1933, n. 38; OZZOLA 1946, p. 20 n. 91; IVANOFF 1949, p. 78 nota 2; OZZOLA 1949, n. 184; CASTELFRANCO 1950, p. 377; IVANOFF 1950, p. 59 n. 92; IVANOFF 1950b, p. 196; OZZOLA 1953, n. 184; PIGLER 1956, I, p. 437; CAMMAS, LACLOTTE 1964, p. 202; PERINA 1964, p. 230; PERINA 1965b, p. 562; PERINA TELLINI 1968, p. 110; TELLINI PERINA 1970b, pp. 49, 55 e 72; PACCAGNINI 1973, p. [40]; PIGLER 1974, I, p. 442; S. Sicoli, in *Mantova nel Settecento* 1983, p. 162 n. 179; CAROLI 1988, p. 204 n. 312; TELLINI PERINA 1988b, p. 71; TELLINI PERINA 1995, p. 283; TAMASSIA 1996, p. 59; R. Dugoni, in *Dipinti* 2002, p. 114 n. 23.
Esposizioni: Firenze 1922, n. 79; Mantova 1933, n. 38; Mantova 1950, n. 92; Mantova 1983, n. 179; Strasburgo 1987; Mantova 1988 (ASoMn, pos. XIV).
Restauri documentati: 1923, Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 1947, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1946/1947, pos. 3, Restauri danni di guerra); 1957, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1956/1957, pos. 3, Restauri ad opere d'arte).

È purtroppo ignota la provenienza di questo dipinto, che, visto il formato, poteva in origine ornare una sagrestia o essere destinato alla devozione privata. Il quadro è documentato per la prima volta solamente nel 1895, quando lo troviamo esposto nella galleria del palazzo Accademico, correttamente indicato da Intra (nel suo elenco manoscritto) come opera di Giuseppe Bazzani (App. 11, n. 67). L'ingresso nelle collezioni municipali dev'essere avvenuto dopo il 1867, poiché le relazioni pubblicate sino al 1868 da d'Arco e Portioli, relative alla formazione delle collezioni civiche, non ne danno conto. È possibile che il dipinto sia giunto al Museo Patrio, forse assieme all'*Estasi di una santa* dello stesso autore (cat. 498), per donazione di un privato, di cui comunque non si ha notizia.
Nel 1915 il quadro viene portato in palazzo Ducale (cfr. TAMASSIA 1996, p. 59, descritto come un "soggetto religioso") e qui è conseguentemente notato da vari studiosi. Già nel 1922 lo descrivono PACCHIONI (1922, pp. 182-184) e TARCHIANI (1922, p. 32 n. 79), che lo pubblicano come opera di Bazzani. IVANOFF (1949, p. 78 nota 2) ritiene che la tela sia un'opera della tarda maturità in cui tuttavia sarebbero evidenti i ricordi di Giovanni Canti, il pittore parmense maestro di Bazzani. CAROLI (1988, p. 204 n. 312) ritiene che l'intero gruppo di dipinti con questo soggetto sia databile agli ultimi anni di attività del pittore e implichi, nella rappresentazione della sofferenza e del trapasso, riferimenti autobiografici. Ma occorre fare i conti con la straordinaria fortuna che questa iconografia trova nella pittura tardo barocca, soprattutto in ambito gesuita.
La TELLINI PERINA (1988b, p. 71) suggerisce che un dipinto in collezione privata mantovana possa essere il bozzetto per il nostro quadro. Sono note, come detto, varie versioni del soggetto nel catalogo del pittore mantovano: la nostra tela è quella di dimensioni maggiori e mostra le massime affinità con il dipinto del Musée Départemental de L'Oise di Beauvais (inv. 61 3) e col dipinto in collezione privata a Motteggiana (cfr. CAROLI 1988, p. 205 nn. 313-314).
La tavolozza tendente al monocromo, impostata su colori terrosi e caldi, e la vaporosa pennellata mi inducono a condividere la datazione tarda ma non estrema proposta da CAROLI (1988, p. 204 n. 312).

Pietro Mazzocoli
Carpi 1705 – San Benedetto Po 1779

TAV. CLXXII-CLXXIII

506. *Una dama con ventaglio e due corteggiatori*
1760-1770 (?)
succhi d'erba su tela – cm 262,4x283,5 (+32 ripiegati dietro)
inv. generale 6643; inv. statale 355

507. *Pastorale con coppia, una donna e dama con cane*
1760-1770 (?)
succhi d'erba su tela – cm 259,6x262,4 (+49 ripiegati dietro)
inv. generale 6583A; inv. statale 356A

508. *Una donna con un cane*
1760-1770 (?)
succhi d'erba su tela – cm 263,3x95,3
inv. generale 6853B; inv. statale 356B

509. *Colazione nel bosco*
1760-1770 (?)
succhi d'erba su tela – cm 265,5x685
inv. generale 6606; inv. statale 357

510. *Cielo con nuvole e fregio architettonico-floreale*
1760-1770 (?)
succhi d'erba su tela – cm 110x170,6
inv. generale 6599; inv. statale 358

511. *Cielo con nuvole e decoro architettonico-floreale*
1760-1770 (?)
succhi d'erba su tela – cm 99,6x168,9
inv. generale 6644; inv. statale 359

512. *Pastorale con tre donne alla fonte e cani*
1760-1770 (?)
succhi d'erba su tela – cm 263,4x309,5 (+43 ripiegati dietro)
inv. generale 6597; inv. statale 360

513. *Pastorale con due donne e puttino a cavallo di un cigno*
1760-1770 (?)
succhi d'erba su tela – cm 263,2x312,3 (+42 ripiegati dietro)
inv. generale 6602; inv. statale 361

514. *Venere (?) su carro tirato da amorini*
1760-1770 (?)
succhi d'erba su tela – cm 261,2x501 (+53 ripiegati dietro)
inv. generale 6585; inv. statale 362

Provenienza: Revere, palazzo Ducale (?); Mantova, Annibale Norsa (fino al 1916); Mantova, palazzo Ducale (dal 1916).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 237; Ozzola 1953, n. 237; L'Occaso 2002, p. 123.
Restauri documentati: 1916, Luigi Boccalari (ASMn, Sc, b. 186); 1960, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1959/1960, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili) (tre scene: invv. 362, 360, 356 [?]); 1961, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere) (gli invv. 361, 357, 355 [?]); 1995, Francesco Melli.

Nel 1916 Annibale Norsa dona "otto grandi pannelli della dimensione media di tre di altezza per cinque in lunghezza", dipinti "a imitazione dei *gobelins*" al palazzo Ducale. Dall'atto di donazione (ASoMn, scat. 4) apprendiamo che essi "formavano la decorazione di una sala del palazzo gonzaghesco di Revere donde furono tolti nella prima metà del secolo scorso e, per mezzo di un antiquario, passarono in casa Norsa". In effetti i Gonzaga sopravvivono a Revere fino alla prima metà del XIX secolo: Francesco Carlo vi muore nel 1834, dopo aver sposato Anna Corradi, dalla quale genera Francesco Nicola, morto nel 1839 lasciando vedova Cristina Furlani (Magri 1980, pp. 73-76). Nel documento relativo alla divisione dell'eredità di Francesco Nicola Gonzaga (ASMn, AN, not. G.B. Tirelli, b. 9115, 22 ottobre 1793), compreso il palazzo di Revere, non vi è però nulla di sicuramente riconoscibile nei pannelli in esame.

Questo ciclo presenta almeno un aspetto di sicuro interesse: la tecnica esecutiva. Si tratta infatti apparentemente (non sono state effettuate analisi chimiche) di dipinti realizzati con colori vegetali legati con allume: i cosiddetti "succhi d'erba". Questa rara tecnica esecutiva deriva da un metodo di restauro degli arazzi e si basa su prassi esecutive tipiche dell'arte tintoria; è stata oggetto d'interesse solo in anni piuttosto recenti, venendo talvolta fraintesa (in Maltese 1973, p. 432, per esempio). Le tele sono dipinte senza preparazione e i colori, vegetali, sono diluiti in una soluzione d'acqua arricchita d'allume che li rende brillanti senza bisogno di una verniciatura finale.
Soggetti mitologici e temi profani si fondono in questi pannelli in maniera piuttosto curiosa: qual è il nesso che lega un aristocratico pranzo all'aperto con le ninfe e i puttini alati? Mi pare si possano distinguere due gruppi,

caratterizzati da diverse cornici decorative: un primo set includerebbe i cat. 506-511, il secondo gli invv. 360-362. I primi pannelli sembrano rappresentare scene "galanti", i secondi scene allegoriche o mitologiche. Il cat. 508 è stato separato dal cat. 507 in tempi recenti.
In palazzo Ducale i dipinti vengono registrati nel 1937 nel registro d'inventario statale come "pannelli imitazione di arazzi del sec. XVIII" e ciascuno nell'inventario generale come "Tela incorniciata dipinta uso arazzo, rappresenta una scena galante campestre. Arte francese del 700. Dono Norsa. Ricomposto da vari frammenti". Secondo Ozzola (1949, n. 237; 1953, n. 237) queste sono opere di "scuola piemontese". Il livello qualitativo delle opere mantovane è inferiore ai succhi d'erba di Romanelli nel palazzo Reale di Genova (Ciliento, Sassetti 1991) o al "ciclo Verri" di Francesco Corneliani, del 1768 (Morandotti 1996), cui pure si possono paragonare; Jacopo Stoppa e Giovanni Agosti mi segnalano (com. or.) altri due pannelli con questa tecnica nel castello di Manta; un settecentesco pannello con *Loth e le figlie* si conserva nella collezione Romano Freddi a San Silvestro di Curtatone.
Il ciclo di palazzo Ducale è stato oggetto, temo in anni piuttosto recenti, di un intervento che ne ha alterato la fisiosomia, modificandone numero e dimensioni.
I nostri dipinti non sono riconducibili alla scuola locale, poiché non mostrano affinità con Bazzani né con Bottani, i due obbligatori punti di riferimento della produzione artistica del secondo Settecento a Mantova. Un certo Angelo Carreri di Revere è autore nel primo Ottocento di paesaggi su seta (BCMn, ms. 1006, A. Mainardi, *Dizionario dei mantovani illustri*, pp. 140-141), ma si tratta di quindici miniature raffiguranti paesaggi (dalla Brianza alla Svizzera, a Tagliacozzo) realizzati su commissione di Francesco Morandi, architetto di governo in Odessa: evidentemente ben altra cosa rispetto ai nostri pannelli.
Credo invece che l'autore dei nostri "succhi d'erba" si possa riconoscere nel carpigiano Pietro Mazzocoli. La biografia dell'artista redatta da Cabassi (1784 [ed. 1986], pp. 141-144) purtroppo non offre conferme alla proposta, ma da un punto di vista stilistico e compositivo sono indubitabili le affinità tra il ciclo e alcune *Scene allegoriche* dipinte nella villa Speroni di Gonzaga e firmate dall'artista (sono illustrate in: Perogalli 1981, pp. 110-111, ma non riconosciute a Mazzocoli). Credo probabile una datazione al settimo decennio del secolo, sulla base di riscontri tra la foggia degli abiti e la moda dell'epoca.

ARTISTA MANTOVANO

515. *Cristo crocifisso con la Madonna e santa Maria Maddalena* TAV. CLVII
1760-1770 ca.
olio su tela – cm 188x138,5
inv. statale 766
Iscrizioni: sulla croce "INRI".
Provenienza: Mantova, Sant'Agnese (fino al 1775) (?); Mantova, Santissima Trinità (dopo il 1775); Mantova, Regio Ginnasio (fino al 1882); Mantova, palazzo Accademico (dal 1882 al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: statale (?).

Bibliografia: L'Occaso 2008d, p. 25.
Restauri documentati: 1987, Gianfranco Mingardi; 1994, Gianfranco Mingardi.

La storia di questa tela va ricostruita a partire da un documento del 1895: a quella data Intra, attraverso una nota inviata al preside del Liceo (ASCMn, cat. IX-9-4, fasc. 1904, 17 giugno 1895), informa del passaggio, avvenuto nel 1882, dal Regio Ginnasio al Museo Civico di una pala rappresentante il *Crocifisso* (L'Occaso 2008d, p. 25). Il dipinto, fortunatamente l'unico con questa iconografia, va allora riconosciuto nell'inventario del 1895 steso da Intra (App. 11, n. 113), quando si trova in un magazzino del palazzo Accademico. È estremamente probabile che in precedenza e per tutto l'Ottocento il quadro sia stato conservato nel Regio Ginnasio. Nel 1915-1923 l'opera viene depositata in palazzo Ducale dal Comune di Mantova ed è qui inventariata nel 1948, da Ozzola, come "scuola mantovana sec. XVII".
Si può supporre che la tela provenga dallo stesso complesso gesuitico del quale il Ginnasio fa storicamente parte: numerose sono le pitture della Santissima Trinità o del palazzo degli Studi rimaste, nell'Ottocento, all'interno dello stesso edificio. Le non piccole dimensioni inducono inoltre a ipotizzare che il dipinto nasca per un altare, seppure secondario. L'anonimo esten-

sore della *Nota* del 1748 (p. 172) scrive, a proposito della chiesa della Santissima Trinità: "Nell'ingresso a mano sinistra. Il quadro, ov'è dipinto Gesù in Croce, è del Tiarini"; successivamente CADIOLI (1763, p. 42) ribadisce che "Il quadro del secondo altare di essa, che vi scorgerete sulla vostra sinistra, su cui è dipinto Gesù Crocifisso, vien creduto d'Alessandro Tiarini". Il riferimento a Tiarini, comunque per nulla pertinente alla nostra tela, è criticato nel 1775 dall'erudito Marcello Oretti, esperto di cose bolognesi, che scrive in merito al dipinto ancora esposto nella Santissima Trinità: "Il Crocefisso non è del Tiarini assolutamente ma bensì di buon autore" (ms. ORETTI 1775, c. 473r).
Tuttavia, entro il 1776, ma non sappiamo esattamente quando (forse nel 1775), il dipinto ricordato da Cadioli risulta spostato in Sant'Agnese (FERRARI 2005, p. 48) e di esso non si hanno ulteriori tracce; un quadro di identico soggetto potrebbe essere giunto invece da Sant'Agnese, nella quale un altare dedicato al Crocifisso esisteva sin dal Cinquecento (BENEDUSI 2009, p. 18).
L'analisi stilistica del dipinto è ostacolata dal pessimo stato di conservazione; la superficie è diffusamente abrasa e depauperata. La struttura è tuttavia quella di un dipinto del pieno Settecento, non ignaro di Giuseppe Bazzani. Una certa pesantezza nelle anatomie e la durezza dei panneggi, quasi petrosi, inducono a datare l'opera oltre la metà del secolo e a giudicarla una degenerazione dalle esperienze più "barocchette" di Bazzani e Schivenoglia, i cui nomi menziono solo per offrire appigli cronologici; sicuramente nulla del magistero di Giuseppe Bottani traspare nel nostro dipinto. La *Crocifissione* pare opera di un allievo dell'Accademia mantovana e sembra databile agli anni Sessanta o Settanta. Dello stesso autore sono forse un *Transito di san Giuseppe* nella sacrestia della chiesa di Sant'Erasmo a Governolo e due ovali conservati in Santa Teresa, rappresentanti *San Gioacchino* e *Sant'Anna* (che D. Sanguineti, in *Dipinti* 2002, p. 125, giudica di un allievo di Anselmi); a queste opere avevo accostato – ma forse a torto – alcune tele a Belforte e Marcaria (L'OCCASO 2007d, p. 95 nota 4), che probabilmente sono di una mano diversa.

GIORGIO ANSELMI
Verona 1720 – Lendinara 1797

TAVV. CLXXIV-CLXXV
cornice (cat. 516): TAV. CCII

516. *Allegoria dell'Acqua*
1774
olio su tela – cm 84,2x131,7
inv. statale 712
Cornice originale, cm 121,6x173,1x5,1

517. *Allegoria della Terra*
1774
olio su tela – cm 84,3x132
inv. statale 713
Cornice originale, cm 122,6x173,3x5,3

518. *Allegoria del Fuoco*
1774
olio su tela – cm 83,5x132
inv. statale 714
Cornice originale, cm 121,3x173,6x5

519. *Allegoria dell'Aria*
1774
olio su tela – cm 84,2x131,7
inv. statale 715
Cornice originale, cm 121,9x173,5x5,5

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: OZZOLA 1949, nn. 208-211: OZZOLA 1953, nn. 208-211; PERINA 1965b, p. 608; CATTAFESTA 1972, pp. 38 e 42-44; PACCAGNINI 1973, p. [40]; TELLINI PERINA 1973, p. 2; S. Sicoli, in *Mantova nel Settecento* 1983, pp. 176-177 nn. 194-197; TELLINI PERINA 1984, pp. 61-62; U. Bazzotti, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 268; C. Tellini Perina, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 61; DAL FORNO 1990, pp. 73 e 125; TELLINI PERINA 1990b, p. 116; BERZAGHI 1992, p. 87; P. De Landerset Marchiori, in *Allgemeines* 1992-2011, 4 (1992), p. 201; BIANCHI 1994, p. 123; A. Loda, in *Pittura del '700 in Valtrompia* 1998, p. 120; D. Sanguineti, in *Arte e arti* 2001, pp. 42 e 44; L'OCCASO 2002, p. 54; TELLINI PERINA 2003, p. 316.
Esposizioni: Mantova 1983, nn. 194-197.
Restauri documentati: 1953, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere d'arte).

I quattro dipinti servivano da sovrapporta in una camera dell'appartamento di Guastalla, nel palazzo Ducale, per il quale vengono dipinti dal veronese Giorgio Anselmi e saldati nell'aprile 1774. La Sicoli (in *Man-*

tova nel Settecento 1983, pp. 176-177 nn. 194-197) ne ha identificato la provenienza mentre Bazzotti (in *Pittura a Mantova* 1989, p. 268) ne ha precisato la datazione. Prima ancora che fossero rese note le circostanze della commissione e dell'esecuzione di questo piccolo ciclo, Ozzola assegnava i dipinti al pittore veronese. Lo studioso ricorda le quattro tele come sovrapporte, dimostrando di essere forse a conoscenza dei documenti pubblicati dalla Sicoli, e riferendole ad Anselmi (Ozzola 1949, nn. 208-211; 1953, nn. 208-211), nome su cui concorda la Perina (1965b, p. 608). Secondo Cattafesta (1972, pp. 38 e 42-44) le quattro opere e i quattro ovali della Camera di Commercio (quattro *Allegorie*) corrisponderebbero a otto delle dieci medaglie dipinte per Raffaello Sulam nel 1770, nel Ghetto di Mantova. Ma queste medaglie erano ad affresco (Zannandreis 1836 [ed. 1891], p. 444) ed è inoltre evidente che le *Allegorie* della Camera di Commercio costituiscono una serie diversa e non omogenea a quella in esame, nonostante la coincidenza cronologica.
In seguito la Sicoli si accorge che i quattro pezzi provengono dall'appartamento di Guastalla. I dipinti rimangono peraltro nell'originaria collocazione per buona parte dell'Ottocento, dato che un inventario del 1875 (in ASoMn) li descrive ancora lì. Credo siano stati spostati nel momento in cui l'appartamento di Guastalla è sottoposto, nel primo Novecento, ai radicali restauri che gli conferiscono l'odierno aspetto.
I quattro ovali rappresentano, come giustamente notato già da Ozzola, i quattro Elementi: un'iconografia che in palazzo Ducale gode di una certa fortuna, essendo già attestata nel primo Seicento, tanto nella galleria di Passerino, quanto in un camerino detto proprio "dei quattro Elementi" sito nell'appartamento del Paradiso.
La Sicoli suggerisce una datazione attorno al 1775 molto appropriata: i quattro *Elementi* vengono infatti pagati all'Anselmi nel 1774, allorché vengono saldate al pittore le "medaglie fatte nella camera del R. Arciduca" (U. Bazzotti, in *Pittura a Mantova* 1989, p. 268).
La Tellini Perina (1984, pp. 61-62; 1990b, p. 116; 2003, p. 316) mette bene a fuoco lo stile di questa "serie assai spiritosa" di tele di un barocchetto levigato, affine a Giambettino Cignaroli, dal colore "steso con liquida trasparenza, esaltata da una luminosità perlacea"; qualche ulteriore osservazione è proposta da Sanguineti (in *Arte e arti* 2001, pp. 42 e 44), che ravvisa analogie, nel gesto delle mani, tra la *Terra* e la *Prudenza* del ciclo della Camera di Commercio, cui spetta una cronologia assai simile: le cinque tele di quell'*ensemble* sono saldate nel 1776.

Felice Campi
Mantova 1746 – 1817

520. *Ritratto di Maria Teresa d'Austria* TAV. CLXXVII
1775
olio su tela – cm 100,3x71,6
inv. generale 6780
Cornice, cm 113,5x84,8x5
Iscrizioni: sulla medaglia "IMT", con I sopra le altre due lettere; sul telaio, cartellino "DEP. R. ACC. VIRG.", "No 49.4 Maria Teresa d'Austria. Felice Campi".
Provenienza: Mantova, Felice Campi (fino al 1817) (?); Mantova, Accademia Virgiliana (dal 1817 fino al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

Bibliografia: Anonimo 1775; Perina 1965b, p. 618; Bazzotti 1980, p. 81 nota 16; Bazzotti, Belluzzi 1980, p. 16 n. 1; Tellini Perina 1984, p. 66; Tamassia 1996, p. 80; C. Nenci, in *Allgemeines* 1992-2011, 16 (1997), p. 41; D. Sanguineti, in *Arte e arti* 2001, pp. 38 e 46; L'Occaso 2002, p. 123; Baumgartl 2004, p. 323.
Esposizioni: Mantova 1980, n. 1.

Un articolo anonimo sulla "Gazzetta di Mantova" del 17 febbraio 1775 narra l'esposizione di "due somigliantissimi Ritratti della stessa Maestà Sua; uno in tela, dipinto dal Sig. Felice Campi, degno Allievo del rinomato Sig. Giuseppe Bottani" e l'altro, in stucco, opera di Stanislao Somazzi. Il dipinto di Campi è evidentemente destinato all'Accademia Virgiliana, che proprio in quell'anno si trasferisce nella sede del palazzo Ac-

cademico, e sostituisce probabilmente un ovale di identico soggetto ma dipinto nel 1753 da Giovanni Cadioli (AAVMn, b. 27, *Affari attinenti all'erezione dell'Accademia*). Un altro ritratto della Asburgo, un bassorilievo in pietra, è realizzato entro il 1777 dal milanese Carlo Giudici ed è posto, a *pendant* di un *Virgilio*, proprio sulla facciata del palazzo Accademico (Belluzzi 1978, p. 72; L'Occaso 2004c, p. 140 nota 15).
Il *Ritratto di Maria Teresa d'Austria* di Campi non è citato nell'inventario del 1810 dell'Accademia Virgiliana, mentre compare in quello del 1827 (App. 9, n. 60): "Ritratto dell'Imp. Maria Teresa, dipinta da Felice Campi". È quindi probabile che sia entrato in quella collezione tra il 1810 e il 1827 come legato testamentario dello stesso Campi, morto nel 1817 e sino ad allora direttore della Scuola di Disegno istituita in seno all'Accademia stessa. Nel 1862 il dipinto, al passaggio del palazzo Accademico e di parte delle sue collezioni in proprietà al Comune, rimane dell'Accademia, che nel 1923 lo deposita in palazzo Ducale (Tamassia 1996, pp. 80 e 83). Qui il quadro è inventariato come opera di "ignoto della fine del 700". Bazzotti (in Bazzotti, Belluzzi 1980, p. 16 n. 1; Bazzotti 1980, p. 81 nota 16) lo identifica con quello menzionato nell'articolo della "Gazzetta" nel 1775, già noto alla Perina (1965b, p. 618) ma non collegato al quadro. L'agnizione è confermata anche da un antico cartellino posto sul retro del telaio, che assegna l'opera proprio a Felice Campi. Baumgartl (2004, p. 323) infine ricorda il ritratto tra i dipinti erroneamente attribuiti a Martin Knoller, ma non mi risulta che l'opera in esame sia mai stata assegnata a quel pittore (mentre lo è stato il cat. 530).
Il quadro è tratto "dall'originale di Joseph Ducreux, diffuso tramite incisione di Schmutzer (1770) e di Cathelin (1775)" (Bazzotti, Belluzzi 1980, p. 16 n. 1), con riferimento al pastello del francese conservato presso l'Akademie der bildenden Künste di Vienna (inv. 207, cm 69x54). Il nostro dipinto in origine ha avuto forse una cornice con luce ovale, poiché tale sagoma è evidenziata da una diversa *craquelure*; il dipinto infine, essendo databile e attribuibile con sicurezza, costituisce un'interessante prova della prima attività di Felice Campi, che si lascia alle spalle la fase rococò degli anni Sessanta e risulta già pienamente convertito al Neoclassicismo di Giuseppe Bottani.
Nella produzione ritrattistica del pittore vale la pena ricordare almeno un paio di buoni esiti: il *Ritratto di Girolamo Murari Della Corte* del 1794 (Mantova, Biblioteca Comunale; donato all'Accademia da Luigi Antoldi nel 1864: AAVMn, b. 41, Atti della nuova Accademia, fasc. 1864) e una tela presso la villa Guerrieri Gonzaga a Sustinente.

Artista romano (?)

521. *Copia da soffitto con grottesche di Villa Adriana (?)* TAV. CLXXIX-CLXXX
1776 ca.
guazzo su carta – mm 499x499
inv. generale 6995

522. *Copia da soffitto con grottesche di Villa Adriana (?)*
1776 ca.
guazzo su carta – mm 502x509
inv. generale 6996

523. *Copia da soffitto con grottesche di Villa Adriana (?)*
1776 ca.
guazzo su carta – mm 501x500
inv. generale 6997

524. *Copia da soffitto con grottesche di Villa Adriana (?)*
1776 ca.
guazzo su carta – mm 501x499
inv. generale 6998

525. *Copia da soffitto con grottesche di palazzo Madama*
1776 ca.
guazzo su carta – mm 619x614
inv. generale 6999

526. *Trittolemo affidato a Demetra (copia dalla Domus Aurea)*
1776 ca.
guazzo su carta – mm 545x587
inv. generale 7001

527. *Infanzia di Dioniso (copia dalla Domus Aurea)*
1776 ca.
guazzo su carta – mm 538x580
inv. generale 7002

528. *Copia da soffitto con grottesche della Domus Transitoria*
1776 ca.
guazzo su carta – mm 503x498
inv. generale 7003

529. *Copia da soffitto con grottesche della Domus Transitoria*
1776 ca.
guazzo su carta – mm 505x500
inv. generale 7005

Provenienza: Roma, Ludovico Mirri (fino al 1779); Mantova, palazzo Accademico (dal 1779 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Giannantoni 1929, p. 75; Tamassia 1996, p. 61; L'Occaso 2008c, pp. 190-191.
Restauri documentati: 2000, Paolo Crisostomi (Roma).

I nove fogli imperiali, incisi a tratto leggero e colorati ad acquerello o più probabilmente a guazzo, godevano fino a poco tempo fa di un'unica menzione bibliografica: quella di Giannantoni (1929, p. 75), che nel palazzo Ducale segnalava "alcuni bozzetti di soffitti, tratti a Roma dal pittore mantovano Razzetti".
La storia di queste opere si può invece correttamente ricostruire tramite alcuni documenti d'archivio ritrovati da Ugo Bazzotti (cfr. L'Occaso 2008c, pp. 190-191). Nel 1779 l'architetto Paolo Pozzo sottoscrive la seguente dichiarazione: "Stante la commissione verbale, che il sottoscritto ha avuto dalle signorie loro illustrissime ed eccellentissime di provvedere le carte dipinte di ragione di Lodovico Mirri romano, esistenti presso Gaspare Troncavini, ad effetto di porle sott'occhio ai pittori ornatisti, in servigio de' Reali Appartamenti da dipingersi, ha ottenuto pertanto col mezzo dell'accennato Gaspare Troncavini di indurre il proprietario Mirri a rilasciarle per zecchini trenta romani effettivi, franchi in sua mano da qualunque spesa, quandocché i prezzi delle medesime, e che tutt'ora si fanno in Roma, formavano il totale di zecchini trentanove, cioè: n° 4 Volte della Villa Adriana, zecchini n° 12; n° 2 Dette degl'Orti Farnesiani denominati i Bagni di Livia, zecchini n° 6; n° 3 Volte grandi di Villa Madama dipinte da Raffaele d'Urbino, zecchini n° 15; n° 2 Carte dipinte, come le sovr'espresse, prese dalle Terme di Tito, zecchini n° 6" (ASMn, AG, b. 3368, c. 783r; cfr. Coen 2008, p. 186 nota 28). Nella stessa documentazione apprendiamo che l'acquisto viene realmente effettuato e le carte sono immediatamente devolute all'Accademia (c. 784r).
La Tellini Perina (2003, p. 320) ha descritto l'importanza per Mantova della nuova cultura delle "raffaellesche", negli anni Settanta del XVIII secolo e in particolare per le decorazioni dell'appartamento degli Arazzi. Infatti Pozzo acquista le carte romane per fornire ai pittori attivi in quel cantiere un adeguato repertorio ornamentale e figurativo. I fogli sembrano facilmente identificabili presso l'Accademia Virgiliana in un inventario del 1827-1830 (AAVMn, b. 14), al n. 61: "Carte miniate provenienti da Roma con cristalli n° 11"; il rogito Siliprandi del 1862 elenca genericamente, al n. 306: "Fasci n. 7 contenenti insieme fogli n. 69 con disegni e stampe" (ASCMn, Cauta Custodia, VI-3B-1, b. 22 [*alias* 20]). Nel verbale di consegna al palazzo Ducale del 1922 leggiamo di "16 acquarelli n. 16 (non descritti)" (Tamassia

1996, p. 61), tra cui sono con ogni probabilità anche i nostri fogli; due di questi (gli inv. 7000 e 7004) mancano alla revisione inventariale del 2000.
I fogli giungono a Paolo Pozzo da Ludovico Mirri, editore de *Le Antiche Camere delle Terme di Tito e loro pitture* o *Vestigia delle Terme di Tito* (1776). Giovi ricordare che nel 1772, al momento della scelta di un nuovo professore di architettura per l'Accademia mantovana, sfumata la possibilità di far trasferire Andrea Vici, Piermarini propone Paolo Pozzo dopo aver esitato tra questi e "Brenna Romano" (Belluzzi 1978, p. 78 nota 56).
L'opera data alle stampe nel 1776 da Mirri sortisce da un grande lavoro collettivo, in particolare dell'architetto romano Vincenzo Brenna e del pittore polacco Franciszek Smuglewicz, autori dei rilievi delle decorazioni della Domus Aurea, allora nota come le Terme di Tito. I nostri fogli non coincidono però esattamente con quelli stampati nell'edizione del 1776. I due soggetti riconducibili alle decorazioni della Domus Aurea sono il cat. 526 – che raffigura *Trittolemo affidato a Demetra* – e il cat. 527 – il cui soggetto è l'*Infanzia di Dioniso* – confrontabili con due analoghi fogli del Département des Arts graphiques del Louvre: gli invv. 18104 e 18299. La prima delle due scene viene posta nelle tavole di Mirri al centro della *Volta dorata*, ma era in realtà parte di un perduto fregio sul cornicione, documentato da un disegno di Pietro Sante Bartoli (de Lachenal 2000, p. 629). Due tavole sono riferibili con sicurezza alle decorazioni raffaellesche di Villa Madama: il cat. 525, che propone la campata sinistra della loggia, con il bassorilievo centrale raffigurante Nettuno, e il perduto inv. 7004 (tav. CCIV, fig. 8), raffigurante la cupola centrale della stessa loggia. È probabile che anche la seconda tavola mancante, l'inv. 7000, riprendesse questo cantiere raffaellesco.
Il cat. 529 si lega alle grottesche degli Orti Farnesiani, ossia della *Domus Transitoria*; esso raffigura integra la volta dell'ambiente A2, dal quale sono stati effettuati numerosi strappi, conservati nel Museo Archeologico di Napoli (de Vos 1990). Il cat. 528 illustra invece un particolare decorativo, in parte modificato e adattato, dal vano A3 dello stesso complesso archeologico (Joyce 1989, pp. 185-186), molto simile a quello attualmente visibile nell'ambiente A5 (cfr. Tomei 2011, pp. 124 e 126).
Per esclusione, i cat. 521-524 potrebbero rispecchiare altrettanti soffitti della Villa Adriana, presso Tivoli. Qui ai primi dell'Ottocento erano ancora visibili "vestigia" di decorazioni ad affresco di volte, in particolare nell'area delle biblioteche greca e romana (Penna 1831, pp. 14 e 16).
Che le quattro tavole illustrino decorazioni della villa dell'imperatore Adriano sembra confermato dalle incisioni in controparte, tratte da fogli simili ai nostri, edite nel 1789 negli *Arabesques antiques* del parigino Nicolas Ponce (cfr. Joyce 1989), il quale le riferisce alla villa tiburtina. Non possiamo però fidarci troppo della ricostruzione dei singoli apparati decorativi, integrati e adattati con libertà: il Pegaso al centro della volta del cat. 521 verrebbe, sospetto, dall'incisione di Pietro Sante Bartoli relativa alla volta della tomba dei Nasoni; si tratterebbe quindi di "classicizing pastiches derived from Herculanean ornaments, ceilings in the Domus Aurea, Renaissance interpretations of ancient grotesques, and earlier eighteenth-century designs" (Joyce 1990, p. 364).
Delle stampe edite e vendute da Mirri vengono contemporaneamente tratte due versioni delle tavole, una "acquarellata e a gouache" e una "in nero", apprezzate e ricercate dalle corti e dai collezionisti del tempo. Le tavole mantovane sono incisioni "leggere" o al tratto: una tecnica – già sperimentata da Pietro Sante Bartoli – che "consentiva la più rapida restituzione dell'ornato, differentemente arricchito di dettagli iconografici e di altre annotazioni, acquarellate o a *gouache*" (Tedeschi 2007, p. 411). Tra le serie di fogli relativi alle Terme di Tito, incisi ma rifiniti a mano e conservati presso altre raccolte, ricordo quelle all'Accademia di Belle Arti a San Pietroburgo, al palazzo-Museo di Pavlovsk, nel Museo Nazionale di Varsavia, al Département des Arts graphiques del Louvre (Tedeschi 2007, p. 414).
Il perduto inv. 7004 è documentato da una fotografia dell'archivio della Soprintendenza (tav. CCIV, fig. 8) e riproduce il soffitto della Stufetta di Villa Madama. Il foglio mantovano aveva però al centro della volta uno stemma cardinalizio diverso da quello di Giulio de' Medici dell'originale. Esso rappresentava le armi del cardinale Bernardino Giraud (1721-1782), cui era dedicata la serie de *Le tre grandi volte di Villa Madama*, edita nel 1775-1776 da Mirri (Coen 2008, p. 174). Quanto all'autore della serie mantovana, mi sembra quantomeno possibile che i nostri fogli siano stati dipinti da Brenna, impegnato da Mirri proprio in questo tipo di produzione; tuttavia i rapporti tra l'impresario e l'artista si ruppero nel maggio 1777.
Non sarà inutile, infine, ricordare nell'inventario dei beni di Ludovico Andreasi, del 1793, la presenza di "Tre carte miniate delle Terme di Tito di Roma in quadretti con cristallo e cornice come sopra. lire 450" (ASMn, Tribunale di prima istanza civile, b. 522, n. 275).

Giorgio Anselmi
Verona 1720 – Lendinara 1797

530. *Ritratto di Maria Teresa d'Austria* TAV. CLXXVIII
1776 cornice: TAV. CCII
olio su tela – cm 167x137 ca.
inv. generale 12233
Cornice originale di Pietro Cariola, cm 243x203x25 ca.
Provenienza: Mantova, Università dei Mercanti, poi Camera di Commercio (fino al 1921); Mantova, biblioteca Comunale (dal 1921 al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: Camera di Commercio.

Bibliografia: Portioli 1884b, p. 55; Giannantoni 1929, p. 24; Ozzola 1946, p. 20 n. 93; Ozzola 1949, n. 190; Ozzola 1953, n. 190; Perina 1965b, p. 609; Cattafesta 1972, p. 38; Paccagnini 1973, p. [40]; Belluzzi 1983, p. 139; A. Belluzzi, in *Mantova nel Settecento* 1983, pp. 174-175 n. 189; Tellini Perina 1984, p. 62; Dal Forno 1990, p. 126; P. De Landerset Marchiori, in *Allgemeines* 1992-2011, 4 (1992), p. 201; Bianchi 1994, p. 123; Tamassia 1996, pp. 25, 43 e 62; D. Sanguineti, in *Arte e arti* 2001, pp. 36-44 n. 3; Tellini Perina 2003, pp. 316 e 322.
Esposizioni: Mantova 1983, n. 189.
Restauri documentati: 1954, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1954/1955, pos. 3, Restauro opere d'arte).

Nel 1772-1773 Nicola Guindani, massaro dell'Università dei Mercanti, commissiona a Giorgio Anselmi un ciclo di cinque tele, rappresentanti quattro allegorie (Giustizia, Prudenza, Studio e Commercio) e un ritratto di Maria Teresa imperatrice d'Austria. Il lavoro viene saldato al pittore veronese nel 1776 (A. Belluzzi, in *Mantova nel Settecento* 1983, pp. 174-175). Il riconoscimento della mano dell'artista nel dipinto in esame è già avanzato da Ozzola nel 1946 (p. 20 n. 93) e dallo stesso ribadito, seppure con un margine di dubbio, nel 1949 e nel 1953 (n. 190).
La prima menzione dell'opera in bibliografia è del 1884, quando Portioli (1884b, p. 55) segnala il nostro *Ritratto di Maria Teresa* presso la vecchia Camera di Commercio di Mantova; nel 1921 esso viene depositato presso la Biblioteca e solo due anni dopo il quadro, attribuito nel 1908 a Martin Knoller da Giuseppe Marusi (D. Sanguineti, in *Arte e arti* 2001, p. 36 n. 3), giunge al palazzo Ducale (A. Belluzzi, in *Mantova nel Settecento* 1983, p. 174). L'opera viene così separata dalle altre quattro tele con cui nasce e il ricongiungimento ideale avviene solo molto più tardi, con gli studi di Belluzzi (in *Mantova nel Settecento* 1983, pp. 174-175). Giannantoni (1929, p. 24) descrive la tela "in una bella cornice in legno scolpito e dorato, che porta al sommo l'aquila che stringe negli artigli una balla di merce, insegna della Camera di commercio"; l'elaborata cornice è opera dell'intagliatore Pietro Cariola (sul quale: Intra 1888, p. 488; Patricolo 1908, p. 28; Tellini Perina 2003, p. 322; Bardelli, Biondelli 2008, p. 155), al quale è saldata nel 1776, come recentemente dimostrato da Sanguineti (in *Arte e arti* 2001, p. 36).
Per questo ritratto "il pittore scelse moduli di scenografica imponenza, creando uno spazio mediano abitato da angeli che sorreggono una cornice ovale entro la quale campeggia, attraverso l'espediente del dipinto nel dipinto, il volto dell'anziana regina" (D. Sanguineti, in *Arte e arti* 2001, p. 38). Rara è la produzione ritrattistica dell'artista veronese, che lavora nel Settecento inoltrato su schemi di Antonio Balestra e adotta in quest'opera una soluzione compositiva tipicamente barocca, quella del quadro nel quadro. Parallelo alla reale superficie del dipinto, l'ovale col ritratto della regnante è sorretto da due angeli in volo tra nuvole ed è parzialmente nascosto, nella parte superiore, da un tendaggio rosso.

Giovanni Bottani
Cremona 1725 – Parma 1804

531. *Nozze di Cupido e Psiche* TAVV. CLXXX-CLXXXI
1780 (?)
matita nera su carta – mm 612x1345
inv. generale 6980
Iscrizioni: "Lata pedes Paris. 30 poll. 7 alt. ped. 11 pol. 7", "CUPIDINIS ET PSICHES NUPTIÆ. A Julio Romano in inter pariet. depictæ. Ad Mantuæ Suburbanum TE CONVIVALIA", "Joannes Bottani Cremonensis ad amussim delin.".

532. *Nozze di Cupido e Psiche*
1780 (?)
matita nera su carta – mm 612x1348
inv. generale 6987
Iscrizioni: "Lata pedes Paris. 30 poll. 7 alt. ped. 11 pol. 7", "CUPIDINIS ET PSICHES NUPTIÆ. A Julio Romano in inter pariet. depictæ. Ad Mantuæ Suburbanum TE EPULARUM APPARATUS", "Joannes Bottani Cremonensis ad amussim delin.".

Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (fino al 1922?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922?).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: Bazzotti, Belluzzi 1980, p. 109 nn. 57-58; Bazzotti 1980, p. 84 nota 78; C. Nenci, in *Allgemeines* 1992-2011, 13 (1996), p. 254; Belluzzi 1998, I, pp. 236 e 270 nota 60.
Esposizioni: Mantova 1980, nn. 57-58.

Negli anni Settanta del XVIII secolo l'Accademia di Mantova, della quale è all'epoca direttore il cremonese Giuseppe Bottani, imposta un importante lavoro di studio delle pitture della scuola di Giulio Romano nel complesso di palazzo Te. Tra i vari artisti che collaborano al progetto è anche il fratello minore di Giuseppe, Giovanni Bottani. A questi spetta il compito di riprodurre graficamente le due pareti della sala di Psiche rappresentanti le *Nozze di Amore e Psiche*. La redazione dei due fogli impegna per lungo tempo l'artista, "indolente per natura", ma infine gli valgono il recupero degli arretrati della pensione e le lodi della comunità accademica (ASMi, Studi, parte antica, b. 10, fascc. 7 e 20). Il 7 novembre 1780 Antonio Gobio scrive a Romenati che "è stato formato un castello, col cui comodo il professor di Pittura Giovanni Bottani ha potuto rilevare i disegni delle insigni pitture di Giulio Romano sulla favola di Psiche, e continuerà a valersene per rilevar quelli della soffitta, ed altro che vi rimane nel palazzo del Te" (ASMn, Sc, b. 73, n. 86). Questo documento sembra consentire una datazione dei due fogli allo stesso anno.
Nel 6980 il particolare della fronda vegetale che copre il sesso del satiro non corrisponde alla situazione attuale dell'affresco, in cui invece gli attributi sono in piena evidenza. Tuttavia, il satiro è visibilmente itifallico anche nel disegno realizzato per Jacopo Strada e ora a Düsseldorf, che riproduce quella parete: l'intervento di censura, se non si deve unicamente alla *pruderie* di Bottani, deve essere pertanto posteriore a Giulio ma è stato evidentemente eliminato non prima del XIX secolo.
Due disegni copie dalle due pareti lunghe della sala di Psiche, di gusto accademico, sono nel Palais des Beaux-Arts di Lille (inv. Pl. 365-366: Brejon de Lavergnée 1997, p. 420 nn. 1154-1155) e misurano entrambi cm 60x158; sono privi di scritte che possano ricondurli a un preciso artista ma è comunque assai probabile che provengano dall'Accademia mantovana e che siano anch'essi accostabili a Giovanni Bottani.

Giuseppe Bottani
Cremona 1717 – Mantova 1784

533. *San Vincenzo Ferrer predica alle genti* TAV. CLXXXII
1780 ca.
olio su tela – cm 373,4x217,5
inv. statale 711
Provenienza: Mantova, San Domenico (fino al 1798 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798 ca.).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: ISAL 37474.
Bibliografia: Lanzi 1793 [ed. 2000], p. 110; Lancetti 1820, p. 529; Ozzola 1946, p. 21 n. 95; Ozzola 1949, n. 147; Puerari 1951, p. 240; Ozzola 1953, n. 197; *Settecento a Roma* 1959, p. 65 n. 92; Perina 1961, p. 56; Perina 1965b, p. 598; Brandi 1971, pp. 255-256; C. Tellini Perina, in *DBI* 1960-2010, XIII (1971), p. 406; Susinno 1976, p. 38; Susinno 1978, pp. 309 e 311 nota 10; S. Sicoli, in *Mantova nel Settecento* 1983, p. 170 n. 186; Tellini Perina 1984, p. 60; A.M. Rybko, in *Pittura in Italia* 1990, II, p. 637; C. Tellini Perina, in *Settecento lombardo* 1991, p. 201 n. I.172; Berzaghi 1992, p. 87; Sestieri 1994, I, p. 34; S. Zatti, in *Allgemeines* 1992-2011, 13 (1996),

p. 254; Tellini Perina 2000, p. 120 n. 64; Bianchi 2001, p. 606; L'Occaso 2002, p. 35; D. Sanguineti, in *Dipinti* 2002, p. 126 n. 27; Pedrazzini 2007, pp. 18-19 e 23.
Esposizioni: Roma 1959, n. 92; Mantova 1983, n. 186; Milano 1991, n. I.172.
Restauri documentati: 1960, a Roma (ASoMn, esercizio finanziario 1959/1960, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere mobili); 1977, Sergio Benedetti (Roma) (anno finanziario 1977, Restauro opere d'arte).

La maestosa pala proviene dalla chiesa di San Domenico: lì la vede Luigi Lanzi nel suo passaggio mantovano del 1793 (Lanzi 1793 [ed. 2000], p. 110) e con questa provenienza è già ricordata da Lancetti (1820, p. 529). I documenti d'archivio confermano quanto già noto: il quadro è indicato con precisione nell'inventario del 1803 (App. 6, n. 103), con la corretta attribuzione e una valutazione economica altissima, 1200 lire, comprensibile alla luce della grande fama che il pittore gode ai primi dell'Ottocento. Questo dettaglio mi pare poi un ulteriore indizio a favore dell'ipotesi che l'estensore dell'inventario sia Felice Campi, allievo dello stesso Bottani (cfr. p. 16). Mai sono state messe in dubbio negli studi successivi l'attribuzione e la provenienza della pala (con la sola eccezione di Susinno 1978, p. 311 nota 10, che la dice, per evidente *lapsus calami*, venire da Sant'Apollonia, dove si trova una pala di Bottani).
Il dipinto rappresenta san Vincenzo Ferrer nell'atto di predicare alle genti; dietro di lui, un angelo suona la tuba. Le figure in primo piano, in basso, ascoltano attente e commosse le parole del santo spagnolo, mentre quelle sullo sfondo sembrano sonnecchiare poco persuase.
Molto positivo è il giudizio di Puerari (1951, p. 240) che ritiene il nostro uno dei migliori dipinti del pittore cremonese, "di apporti bolognesi e romani, settecentescamente chiaro, accademicamente composto". Il legame con la cultura romana del Settecento è sottolineato dalla Perina (1961, p. 56) e da Brandi (1971, pp. 255-256), il quale a ragione ravvisa nei "bianchi violenti e le ombre decise che scavano ampi solchi nei panneggi" l'impronta di Pierre Subleyras. La Tellini Perina torna in varie occasioni sulla pala, sottolineando l'evidenza scultorea del santo, il nitore del disegno, impeccabile quanto freddo e accademico; la studiosa ribadisce la presenza di elementi che riconducono al classicismo bolognese del Seicento quanto alla pittura romana del primo Settecento; propone infine una datazione dopo il 1768, anno di ricostruzione della chiesa di San Domenico, o meglio all'ottavo decennio. La mancata citazione della pala negli appunti, del 1775, di Oretti e soprattutto l'indicazione manoscritta del Lanzi, che questa è "una delle ultime opere" dell'artista (Lanzi 1793 [ed. 2000], p. 110), mi inducono a proporre una cronologia attorno al 1780.
Susinno (1978, p. 311 nota 10) segnala l'esistenza di un disegno preparatorio per l'angelo tubicino (tav. CCVII, fig. 20), ancora oggi – come m'informa Carlo Virgilio (com. sc. 29 marzo 2009) – nella collezione Trombadori a Roma.
Credo si possa restituire a Giuseppe Bottani un ovale con *San Luca*, conservato al Museo Diocesano (inv. 1089). Oltre che dal dato stilistico, l'attribuzione sembra confermata anche dal fatto che quella tela è sul cavalletto dell'artista nel *Ritratto di Giuseppe Bottani* conservato presso l'Accademia Virgiliana (Bazzotti, Belluzzi 1980, p. 17 n. 6). Al *San Luca* spetta comunque una data più alta e forse anteriore alla venuta dell'artista a Mantova.

Felice Campi
Mantova 1746 – 1817

TAV. CLXXXIV-CLXXXVI

534. *Gesù scende nel Limbo*
1780 ca.
tempera su tela – cm 494x212 ca.
inv. statale 648
Iscrizioni: in basso "IMPOSSIBILEM EST HOMINEM MISERICORDEM IRAM NON PLACARE DIVINAM".

535. *Adorazione dei Pastori*
1780 ca.
tempera su tela – cm 353x611 ca.
inv. statale 649

536. *Presentazione di Gesù Bambino al tempio*
1780 ca.
tempera su tela – cm 352x614 ca.
inv. statale 650

537. *Noli me tangere*
1780 ca.
tempera su tela – cm 354x200 ca.
inv. statale 651

538. *Strage degli Innocenti; figure allegoriche nel bordo inferiore*
1780 ca.
tempera su tela – cm 494x316 ca.
inv. statale 652

539. *Strage degli Innocenti; figure allegoriche nel bordo inferiore*
1780 ca.
tempera su tela – cm 491x308 ca.
inv. statale 653

540. *Ascensione di Cristo*
1780 ca.
tempera su tela – cm 495x424 ca.
inv. statale 656

541. *Tre figure togate*
1780 ca.
tempera su tela – cm 493x135 ca.
inv. statale 661

542. *Crioforo*
1780 ca.
tempera su tela – cm 492x135 ca.
inv. statale 662

543. *Lesena con divinità pagane, tra cui Giove e Apollo*
1780 ca.
tempera su tela – cm 493x82
inv. statale 663

544. *Lesena con candelabra, orologio e clessidra*
1780 ca.
tempera su tela – cm 495x70 ca.
inv. statale 664

545. *Lesena a riquadri geometrici con figure pagane, tra cui Pan, Medea e una Vittoria con arco*
1780 ca.
tempera su tela – cm 593x95 ca.
inv. statale 665

546. *Lesena a riquadri geometrici con figure pagane, tra cui Apollo, un centauro e una vittoria con ghirlanda*
1780 ca.
tempera su tela – cm 594x95 ca.
inv. statale 666

547. *Lesena con figure pagane, tra cui Marte e dea con fiore in mano (Venere?)*
1780 ca.
tempera su tela – cm 492x62 ca.
inv. statale 667

548. *Lesena con figure pagane, tra cui Ercole e Apollo*
1780 ca.
tempera su tela – cm 491x61 ca.
inv. statale 668

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Alinari 18794; ISAL 55214.
Bibliografia: Antoldi 1815, pp. 10-12; Susani 1818, p. 16; Antoldi 1821, pp. 21-22; F. Longhena, in Quatremère de Quincy 1829, p. 382; Susani 1830, pp. 24-25; Susani 1836, pp. 23-24; Volta 1831-1838, V (1838), p. 281; d'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 208-209; *Guida di Mantova* 1866, pp. 56-57; Intra 1883, p. 23; Intra 1888, p. 488; Intra 1903, p. 28; Patricolo 1908, p. 13; Luzio 1914, pp. 102-103; Intra 1916, p. 31; Restori 1919, p. 77; Pacchioni 1921, p. 19; Melani 1927, III, p. 528; Giannantoni 1929, pp. 43-45; Pacchioni, Pacchioni 1930, p. 133; Ozzola 1949, nn. 90-104; Ozzola 1950, p. 76; Ozzola 1953, nn. 90-104; Perina 1965b, pp. 619-620; C. Tellini Perina, in *DBI* 1960-2010, XVII (1974), p. 510; Belluzzi, Martelli 1983, p. 41; Tellini Perina 1984, p. 64; Marelli 1991, p. 133; Berzaghi 1992, p. 33; C. Nenci, in *Allgemeines* 1992-2011, 16 (1997), p. 41; Bianchi 1998b, pp. 69 e 75 nota 43; Colle 2001, pp. 176-177; D. Sanguineti, in *Arte e arti* 2001, p. 46; L'Occaso 2002, p. 94; Tellini Perina 2003, pp. 324-326; S. L'Occaso, in *Arazzi dei Gonzaga* 2010b, p. 109; S. L'Occaso, in *Restituzioni* 2011, p. 248.

Nel 1776 nove arazzi conservati nella basilica di Santa Barbara – preziose opere tessute su cartoni di Raffaello, nelle Fiandre, alla metà del Cinquecento – vengono acquistati dalla corte ducale e trasferiti in palazzo. Restaurati da Antonia Carrè Lorenzini nel 1779-1781, sono collocati in alcuni ambienti di Corte Vecchia già facenti parte dell'appartamento Verde di Guglielmo Gonzaga: le camere delle Imperatrici, del Leone e dell'Aquila (in ultimo: S. L'Occaso, in *Restituzioni* 2011, pp. 248-255 n. 32). Attorno ai preziosi manufatti gli artisti dell'Accademia mantovana si impegnano nella creazione di un adeguato ornato, costituito dai pannelli in esame ma anche da stucchi, soffitti lignei dipinti e altri pezzi di arredo fisso.
Da una lettera del 27 agosto 1780 di Ludovico Andreasi ad Antonio Greppi, resa nota dalla Bianchi (1998b, p. 69), apprendiamo che Giuseppe Bottani rimane escluso dalla commissione di dipingere tre finti arazzi per via dell'ostilità mostrata dal soprintendente della Scalcheria Antonio Maria Romenati. I lavori sono di conseguenza affidati ad "Andrea Appiani milanese, e Felice Campi mantovano". L'accordo con l'artista mi-

lanese, che a Mantova "visitò il T. a cui doveva fare de' restauri" (Mellini 1986, p. 105), non si concretizza e Campi rimane solo a eseguire l'intero ciclo di dipinti. Dalla fine del Settecento a oggi le sue tele non hanno subito spostamenti.
L'attribuzione dei pannelli a Campi è già riportata negli antichi inventari del palazzo Ducale, sin da quello del 1787 ("in tela cordolata dipinti da Felice Campi"). Il pittore è coadiuvato da altri artisti, come Giovan Battista Marconi, cui spettano gli apparati ornamentali; l'esecuzione dell'intera decorazione si segue attraverso i documenti segnalati sin dalla fine dell'Ottocento da Intra (1888, pp. 486-489), dai quali apprendiamo che Campi è pagato già nel 1780 per la non indifferente mole di lavoro; è tuttavia possibile che l'impegno sia proseguito sino al 1782, poiché continua a ricevere denaro per le decorazioni dell'appartamento (ASMn, Sc, b. 74, *Dupplicato delle ricevute*). Egli lavora su tele a trama molto larga, praticamente senza alcuna preparazione e con un colore molto diluito, in modo da imitare l'effetto visivo della materia tessile. Una precisa descrizione dei singoli soggetti rappresentati è fornita già da Antoldi nel 1821 (pp. 21-22). Campi dipinge i suoi pannelli copiando le incisioni di Giovanni Volpato che riproducono le tappezzerie della sala del Concistoro in Vaticano (Perina 1965b, p. 619; Bianchi 1998b, p. 75 nota 43), gli arazzi della serie raffaellesca detta della Scuola Nuova. I modelli sono adattati alle diverse proporzioni delle tele da dipingere, vincolate alle dimensioni degli ambienti e alla disposizione di porte e finestre.
Le lesene cat. 544-546, della sala del Leone, si ispirano a un'altra invenzione raffaellesca: gli ornati dei pilastri delle Logge vaticane, probabilmente attraverso le incisioni di Volpato del 1775, nonché la bordura dell'arazzo con le ore del giorno e della notte (cfr. *Raphael invenit* 1985, p. 106 n. XIII.44). Il 664 è inoltre identico alla bordura sinistra dell'arazzo raffaellesco con *San Pietro che risana lo storpio*, conservato nella stessa sala. Gli stemmi sono quelli asburgici, al posto di quello gonzaghesco che compare negli *Atti degli Apostoli*.
Sulla decorazione dell'intero appartamento degli Arazzi si è recentemente soffermata la Tellini Perina (2003, pp. 324-326), la quale ne ha accuratamente analizzato le componenti culturali, anche grazie al seguente documento. Una lettera di Girolamo Coddè posteriore al 1780 (ASMn, DPA, b. 150; Luzio 1914, pp. 99-106 n. XIX) illustra il programma iconografico e i soggetti degli ornati, che accompagnano gli arazzi e i finti arazzi copie dai tessuti vaticani, in cui si riconoscono come modelli le incisioni delle cosiddette terme di Tito e delle logge del Vaticano. L'autore di buona parte dell'ornato che si diffonde in questi ambienti è Giovan Battista Marconi (Tellini Perina 2003, pp. 326-328); bisogna aggiungere, a conferma di quanto scritto sin qui, che proprio nel 1779 arriva a Mantova un set di fogli incisi e colorati a mano, venduti da Ludovico Mirri, con un repertorio di decorazioni classiche da usare come prontuario proprio per l'appartamento degli Arazzi (cat. 521-529).
Simile impianto decorativo sarà adottato a Mantova pochi anni dopo (non prima del 1784) in palazzo Magnaguti e in particolare in una sala dedicata alle storie dell'amore di Venere con Marte: il veronese Giorgio Anselmi vi dipinge a tempera su grandi tele cordolate e Stanislao Somazzi realizza gli stucchi.

Giorgio Anselmi
Verona 1720 – Lendinara 1797

549. *San Pietro e san Paolo appaiono a san Domenico* TAV. CLXXXIII
1780-1790 ca.
olio su tela – cm 346,5x206,5
inv. generale 12211
Cornice, cm 351,5x212,5x7
Provenienza: Mantova, San Domenico (fino al 1798 ca.); Mantova, palazzo Ducale (dal 1798 ca. al 1846); Mantova, Regio Ginnasio (dal 1846 al 1882); Mantova, palazzo Accademico (dal 1882 al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: Cini 94351.
Bibliografia: Ozzola 1946, p. 22 n. 104; Ozzola 1949, n. 249; Ozzola 1953, n. 249; Perina 1965b, p. 613; Cattafesta 1972, p. 46; Paccagnini 1973, p. [38]; Dal Forno 1990, pp. 18 e 127; L'Occaso 2002, p. 35; S. L'Occaso, in *Dipinti* 2002, p. 102; D. Sanguineti, in *Dipinti* 2002, pp. 122-125 n. 26; Pedrazzini 2007, pp. 18-19 e 23; L'Occaso 2008d, pp. 21-22 e 25.
Restauri documentati: 1953, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1952/1953, pos. 3, Restauro opere d'arte); 2003, Giuseppe Billoni.

Il dipinto compare per la prima volta in un inventario del 1803 di opere depositate nel palazzo Ducale di Mantova: "in piedi di braccia 7 in altezza e 4½ in larghezza rappresentante San Domenico, San Pietro, e San Paolo con Angeli del pittore Anselmi" (App. 6, n. 99); nonostante l'altezza non coincidente, la voce inventariale è senz'altro identificabile con la nostra tela, della quale è attestata la provenienza dai "Domenicani". Il dipinto è successivamente menzionato dagli inventari del palazzo Ducale sino al 1846, anno in cui viene scelto assieme ad altri tre (vedi cat. 342, 461 e 499) dal pittore Carlo Bustaffa per ornare l'oratorio del Regio Ginnasio. Lì l'opera rimane sino al 1882, depositata quindi nel palazzo Accademico dove è descritta nel 1895 da Intra (L'Occaso 2008d, p. 25), impropriamente ritenuta comunale. Viene quindi nuovamente trasferita in palazzo Ducale nel 1915 (cfr. Tamassia 1996, p. 60).

La committenza dell'opera da parte dei predicatori è palesata dall'iconografia stessa del dipinto, che raffigura la visione avuta da san Domenico di Guzmán all'interno della basilica romana di San Pietro: un episodio raramente rappresentato (per esempio nell'inv. 19071 della Pinacoteca "G.A. Sanna" di Sassari) e intitolato *Sacri Prædicatorum Ordinis origo* nella composizione incisa da Ægidius Sadeler e dedicata a Pietro Paolo Crescenzi (*Hollstein's Dutch and Flemish* 1949-2010, XXII (1980), p. 21 n. 90). Nella nostra tela tuttavia non compare il bordone che san Pietro offre a san Domenico e il libro del Vangelo che Paolo nella stampa gli porge è invece per terra, isolato.

Non vi sono dubbi sulla paternità dell'opera, che spetta al veronese Giorgio Anselmi, come attesta già l'inventario del 1803 e come per primo ha suggerito Ozzola (1949, n. 249; 1953, n. 249), dopo averla ritenuta di ignoto del XVIII secolo (Ozzola 1946, p. 22 n. 104). La Perina (1965b, p. 613) accoglie l'attribuzione e data la pala alla fase tarda dell'artista; anche Dal Forno (1990, p. 127), che avanza una datazione al 1780-1782, include la pala nel catalogo del pittore, mentre Sanguineti (in *Dipinti* 2002, pp. 122-125 n. 26), che recentemente si sofferma sulla storia del dipinto, per primo ne recupera la provenienza dalla chiesa di San Domenico. Che la pala abbia ornato la chiesa ricostruita a partire dal 1768 dall'architetto romano Pietro Torelli, è accettato dalla letteratura successiva (Pedrazzini 2007, pp. 18-19 e 23) ed è senz'altro da confermare. Nella stessa chiesa, si attribuivano a un allievo di Anselmi anche le pitture sulla volta (Cottafavi 1921), perdute con la demolizione del 1924-1925 ma documentate da una fotografia (Fiasconaro 1966, p. 10; Pedrazzini 2007, fig. 28) che suggerisce di slegare il nome del veronese da quel vasto affresco.

Qualche incertezza rimane invece sulla data di esecuzione della nostra pala, che oscilla tra l'inizio degli anni Ottanta (Dal Forno) e il 1790 ca. (Sanguineti): la gamma cromatica scura e la tavolozza opaca inducono effettivamente a porre la tela domenicana tra le cose tarde dell'artista, cioè a ridosso del 1790. La perlacea preziosità cromatica dei dipinti degli anni Settanta è perduta; la tavolozza si è fatta cupa e la composizione stanca: la parabola dell'artista si fa discendente e l'*Apparizione di Cristo a santa Francesca di Chantal* che si conserva in Santa Maria della Carità, del 1792, mostra lo stanco epilogo.

Altre aggiunte al catalogo del veronese potrebbero essere un ovale con *Due santi* documentato in palazzo Magnaguti in una fotografia del 1977 (cfr. Marani, Amadei 1977, p. 184), il soffitto della sala degli Eremiti in palazzo d'Arco (*Allegoria della Giustizia*) e soprattutto la vasta *Deposizione dalla croce* della parrocchiale di Brandico, nel Bresciano, forse giuntavi dalla chiesa di Sant'Eufemia a Brescia, dove, sino ai primi anni dell'Ottocento, era presente un dipinto di Anselmi di analogo soggetto (Boselli 1961, p. 292).

Artista lombardo o veneto

550. *Canonico alla spinetta* TAV. CLXXXVII

1780-1800 (?)
olio su tela – cm 87,4x70,3
inv. statale 820
Iscrizioni: sulle coste dei libri "Conc. Trid.", "RAMEAO", "Dux Reg. music.", "Ligor. Theol. Moral."; sul telaio "N.° 13".
Provenienza: Mantova (?), Maria Ottolini (fino al 1949); Mantova, palazzo Ducale (dal 1955).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

La tela giunge nel palazzo Ducale assieme al *Ritratto di Maria Gonzaga* (cat. 422), come legato di Maria Ottolini. L'opera è conseguentemente inventariata come "Ritratto di un musico", di ignoto e senza indicazioni cronologiche, e da allora non sembra sia più stata oggetto d'attenzione.
Il giovane che ci rivolge lo sguardo mentre suona la spinetta è un canonico: lo deduciamo tanto dall'abito quanto dalla presenza, tra i libri sullo scaffale, di un volume dedicato al concilio tridentino e della *Theologia moralis* del beato Alfonso Maria de' Liguori, pubblicata a partire dagli anni Cinquanta del Settecento. I suoi interessi musicali sono invece indirizzati verso il digionese Jean-Philippe Rameau, mentre lo spartito in tetragrammi potrebbe indiziare musica sacra; la notazione è tuttavia imprecisa e probabilmente priva di senso compiuto. La tastiera è mal dipinta: l'alternanza dei tasti d'ebano e d'avorio è scorretta; manca inoltre la cassa armonica dello strumento, forse per imperizia del pittore. Dovremmo altrimenti ipotizzare che lo strumento sia un organo portativo e che le canne siano nascoste da una tela dipinta a fingere una libreria, come nel noto quadro di Giuseppe Maria Crespi oggi al Museo della Musica di Bologna, ma la congettura appare davvero faticosa.
Il dipinto va probabilmente datato verso la fine del XVIII secolo, già in ambito accademico; non sono in grado di attribuire l'opera a un preciso autore e non credo sia riconducibile all'ambiente mantovano; non mi pare fuorviante un confronto con i modi del veronese Bellino Bellini, il quale, tuttavia, opera a un livello qualitativo superiore al nostro pittore, un po' *naif*.

ARTISTA LOMBARDO O VENETO

551. *Giovane che mostra a una dama un uccellino in gabbia* TAV. CLXIX
1785-1795 ca.
olio su tela – cm 77,5x54
inv. statale 100975
Cornice argentata e meccata, cm 85,7x61,7

552. *Giovane coppia e ruffiana*
1785-1795 ca.
olio su tela – cm 78x54
inv. statale 100972
Cornice argentata e meccata, cm 85,7x61,7

553. *Giovane inorridisce davanti al volto di una donna*
1785-1795 ca.
olio su tela – cm 78x54
inv. statale 100973
Cornice argentata e meccata, cm 85,7x61,7

554. *Madre, col figlio in braccio, che accudisce il marito infermo*
1785-1795 ca.
olio su tela – cm 78x54
inv. statale 100974
Cornice argentata e meccata, cm 85,7x61,7

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale (?).
Proprietà: statale (?).

Restauri documentati: 2005-2006, laboratorio della Soprintendenza.

I quattro quadretti – bruttissimi e malconci – sono sfuggiti a qualsiasi inventariazione o identificazione fino ai nostri anni e se ne ignora perciò la provenienza. Rappresentano scene di soggetto frivolo, galante, forse legato a qualche spettacolo teatrale o a qualche tema letterario, comunque interpretato con estrema povertà di

mezzi espressivi. Non mancano affinità con le incisioni di fine XVIII secolo: per esempio con quelle che corredano l'edizione delle *Opere teatrali* di Carlo Goldoni, pubblicate nel 1790.
Il *fil rouge* delle quattro scenette pare la "vita di coppia". Si tratta di scene di corteggiamento o di schermaglie amorose fitte di allusioni erotiche; i due giovani che scherzano con una gabbia per uccelli sono un tema ricorrente nella pittura della prima metà del XVIII secolo: lo usano Lancret (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munich, inv. HuW 4), Watteau, Boucher; il cacciatore in secondo piano rinforza il doppio senso della scena (Porzio 2008, pp. 125-127). In una seconda tela una mezzana è pagata per favorire gli amori di due giovani; in un'altra un uomo si spaventa davanti al volto deforme (sfigurato dal vaiolo?) d'una donna che cala la maschera; nell'ultima il tema della famiglia è apparentemente visto in chiave parodistica e misogina. L'autore di queste tele potrebbe essere influenzato da Pietro Longhi ma è, in sostanza, un povero imbrattatele. Filippo Trevisani (com. or.) mi suggerisce, per via della moda, una datazione agli anni 1785-1795.

Giovan Battista Lampi (?)
Romeno 1751 – Vienna 1830

555. *Ritratto di Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg* TAV. CLXXVI
1786-1792 (?)
olio su tela – cm 78,1x61,3
inv. generale 10
Cornice, cm 88,5x72,3x4,5
Iscrizioni: sul telaio, cartellino "Liguigli"; sulla cornice, cartellino "II", "Principe Kaunitz", "10", "n. 16 accademia", "PRINCIPE KAUNITZ (Segretario di Stato)", "R. ACCADEMIA VIRGILIANA DI MANTOVA 49.17", "n. 433 dell'elenco".
Provenienza: Mantova, Ferrante Agnelli (fino al 1792); Mantova, Accademia Virgiliana (dal 1792 al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

Bibliografia: d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 246 n. 37; Intra 1883, p. 47; Intra 1903, p. 58; Intra 1916, p. 68; Giannantoni 1929, p. 24; Bazzotti, Belluzzi 1980, p. 16 n. 2; Mozzarelli 1984, p. 12 fig. 4; Tamassia 1996, p. 80; Capra, Mazzocca, Morandotti 1999, p. 1027; Pancheri 1999, pp. 171-174; G. Ricci, in *Milano del Giovin Signore* 1999, p. 247 n. 115; R. Pancheri, in *Ritrattista nell'Europa* 2001, p. 192; L'Occaso 2002, p. 123; Baumgartl 2004, pp. 105 e 269 n. P 33a; E. Orsini, in *Trionfo dell'ornato* 2005, p. 159 n. 7.3.
Esposizioni: Mantova 1980, n. 2; Milano 1998 (Capra, Mazzocca, Morandotti 1999, p. 1027) (ASoMn, Pos. II PD, parte 3); Milano 1999-2000, n. 115; Milano 2003 (fuori catalogo); Rancate 2005, n. 7.3.
Restauri documentati: 1923, Maria Boccalari (?) (ASoMn, pos. 2, fasc. 93); 2003, Giuseppe Billoni.

Il dipinto condivide le proprie vicende con i cat. 556 e 557; tutti e tre giungono nell'Accademia Reale, poi Virgiliana, nel 1792, come scopro leggendo il verbale della seduta del 24 marzo: "Comunicatosi inoltre il dono fatto all'Accademia dal signor marchese Ferrante Agnelli [1726-1802] de' 3 ritratti in tela rappresentanti i tre illustri protettori della Reale Accademia, S.A. il signor principe di Kaunitz, signor barone di Sperges, S.E. il fu signor conte de Firmian, e pensato al luogo più conveniente ove collocarli, è stato per ora stabilita la Sala delle Unioni Agrarie, restando parimente a spese dell'Accademia le cornici" (AAVMn, Verbali dell'Accademia, 1792-1833). L'inventario di dipinti conservati presso l'Accademia nel 1810 – redatto da Felice Campi – rammenta i tre quadretti come opere "di maniera tedesca" (App. 8, nn. 43-45). Essi rimangono stabilmente in Accademia Virgiliana e di sua proprietà anche dopo il 1862, quando parte delle collezioni è ceduta al Comune (Tamassia 1996, p. 80); vengono infine depositati in palazzo Ducale nel 1923 (Tamassia 1996, pp. 82-83). I tre dipinti e il ritratto di Girolamo Murari Dalla Corte, oggi nella biblioteca Comunale (cfr. p. 49 nota 221), sono menzionati da Intra (1903, p. 58) come opere "dei pittori Cadioli e Campi".
Non vi sono dubbi che il cat. 555 ritragga il principe Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711-1794), cancelliere dello stato asburgico e ministro plenipotenziario, cancelliere e poi principe dell'Impero. Sull'orlo della veste sono alcune lettere incomprensibili ma certamente allusive al motto dell'ordine del Toson d'oro,

"je l'ai emprins", cioè "ho osato".
Il quadro è detto di mano "del Knoller" nell'inventario del 1937, ma il problema attributivo non è stato preso in considerazione se non in anni recenti. La tela è citata da Intra (1883, p. 47; 1916, p. 68) e Giannantoni (1929, p. 24) senza indicazioni in merito ed è ignorata da Ozzola. Bazzotti e Belluzzi nel 1980 (p. 16 n. 2) hanno recuperato la proposta del 1937, che il quadro spetti a Martin Knoller. Questi è in relazione con Mantova nel 1775 e nel 1776: nel 1775 è nominato accademico (cfr. p. 8; Baumgartl 2004, p. 410 n. B-A 7) e lo stesso artista con una lettera all'Accademia Virgiliana, datata 30 luglio 1775, ringrazia d'essere stato incluso nel novero degli accademici (AAVMn, b. 27, fasc. I); l'anno seguente il pittore viene raccomandato a frate Giacinto Luigi Soardi come pittore per la chiesa dei predicatori di Mantova, allora in corso di ricostruzione (L'Occaso 2008, p. 222 nota 44).
L'attribuzione a Knoller è recentemente discussa da Pancheri. Quanto al ritratto di Kaunitz-Rietberg, egli ritiene (Pancheri 1999, pp. 171-174; Idem, in *Ritrattista nell'Europa* 2001, p. 192) che sia opera di Giovan Battista Lampi; il dipinto mantovano è infatti una "replica a mezzo busto e in formato ridotto" del ritratto del 1786 conservato nell'Akademie der bildenden Künste di Vienna (inv. 93). Baumgartl (2004, p. 269 n. P 33a) rileva la presenza a monte del modello di Lampi, nota l'utilizzo – del tutto insolito per Knoller – della rappresentazione *en face*, ma mantiene l'attribuzione a Knoller per tutt'e tre i dipinti donati da Agnelli.
L'esame stilistico mi induce a scartare l'attribuzione a Knoller, nonostante già Campi nel 1810 ritenga il nostro dipinto, al pari degli altri due (cat. 552 e 553), di "maniera tedesca". La datazione dell'opera, certamente posteriore al 1786, è da mantenere entro il 1792, cioè finché Kaunitz mantiene una carica presso la corte di Vienna; si tratta evidentemente di un omaggio al regime da parte del committente del dipinto (Baumgartl 2004, p. 105).
Il dipinto non presenta lo stile tipico di Lampi, bensì una fattura probabilmente nordica: non escluderei un riferimento ad Anton von Maron, che tuttavia giunge a esiti qualitativi superiori nei dipinti che più sembrano avvicinabili a quello mantovano, come il *Ritratto di Elizabeth Hervey* del 1779, sul mercato antiquario (Cesareo 2007, p. 122), il *Ritratto del doge Michelangelo Cambiaso* nel Museo di Roma e il *Ritratto di James Byres* presso l'Accademia di San Luca (Cesareo 2009, pp. 72 e 86).

Giovan Battista Lampi, copia da

556. *Ritratto di Joseph von Sperges* TAV. CLXXVII
1787-1791 (?)
olio su tela – cm 77,9x60,8
inv. generale 11
Cornice, cm 88,6x72,3x3,4
Iscrizioni: sul telaio "CONTE FIRMIAN (Governatore della Lombardia)", "Conte Firmian. N. 434 dell'elenco", "R. ACC[...] 10.0 [o 100]", "Dep. Accad.", "Liguigli Fine Art", "11".
Provenienza: Mantova, Ferrante Agnelli (fino al 1792); Mantova, Accademia Virgiliana (dal 1792 al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

Bibliografia: Intra 1883, p. 47; Intra 1903, p. 58; Intra 1916, p. 68; Giannantoni 1929, p. 24; Bazzotti, Belluzzi 1980, p. 17 n. 4; Mozzarelli 1984, p. 13 fig. 6; Pancheri 1999, pp. 170-171; R. Pancheri, in *Neoclassicismo in Italia* 2002, p. 506; Baumgartl 2004, pp. 105 e 269 n. P33c; E. Orsini, in *Trionfo dell'ornato* 2005, p. 159 n. 7.2.
Esposizioni: Rancate 2005, n. 7.2.

Il dipinto condivide le vicende del cat. 555, in quanto donato nel 1792 alla Reale Accademia dal marchese Ferrante Agnelli.
Non vi sono dubbi sull'identificazione del personaggio: il principe Joseph von Sperges (1725-1791), Spergs in origine, è direttore del Dipartimento d'Italia a Vienna tra il 1766 e il 1791. Nel nostro ritratto, egli esibisce al petto l'onorificenza dell'Ordine Ungherese di Santo Stefano, ottenuta nel 1770, un anno prima del titolo baronale.
Indicato nell'inventario del 1810 (App. 8, n. 44) da Felice Campi come opera di "maniera tedesca", il dipinto è citato, senza entrare in merito all'attribuzione, da Intra (1916, p. 68) e Giannantoni (1929, p. 24). Bazzotti e Belluzzi nel 1980 (p. 17 n. 4) rendono noto il

riferimento a Martin Knoller, suggerito nell'inventario di palazzo Ducale del 1937. Pancheri (1999, pp. 170-171) ritiene invece che il dipinto mantovano sia piuttosto una versione a mezzo busto del dipinto di Lampi presso l'Akademie der bildenden Künste di Vienna (inv. 98), opera firmata e datata 1787. Rispetto a quella tela (di cm 152x115), la cui invenzione viene diffusa da due stampe di Johann Peter Pichler (del 1788 e del 1791), il nostro quadro ha taglio più ristretto. Pancheri attribuisce il quadro mantovano, ma con un punto interrogativo, a Lampi; anche nel 2002 (R. Pancheri, in *Neoclassicismo in Italia* 2002, p. 506) egli cita il dipinto mantovano come "replica" di quello viennese. Non capisco perché Baumgartl (2004, p. 269 n. P33c) definisca il nostro quadro una "seitenverkehrte Ausschnittkopie" del dipinto di Lampi, che è invece nello stesso verso; lo studioso mantiene l'attribuzione a Knoller anche per questa tela, mentre Orsini (in *Trionfo dell'ornato* 2005, p. 159 n. 7.2) illustra l'opera mantovana come una copia da Lampi.
Poiché il modello del nostro dipinto pare essere proprio quello viennese del 1787, ma Sperges muore nel 1791, la datazione dell'opera cade probabilmente in questo breve intervallo cronologico.

Martin Knoller, attr. a
Steinach am Brenner 1725 – Milano 1804

557. *Ritratto del conte Karl von Firmian* TAV. CLXXVII
1787-1792 ca.
olio su tela – cm 78x61,3
inv. generale 12
Cornice, cm 88,7x72,2x4,3
Iscrizioni: sul telaio "Liguigli 2005", sulla cornice "R. ACCADEMIA VIRGILIANA DI MANTOVA 101", "Dep.ti Accad.", "n. 435 dell'elenco", "PINCIPE [*sic*] SPERGES DEL KNOLLER", "12".
Provenienza: Mantova, Ferrante Agnelli (fino al 1792); Mantova, palazzo Accademico (dal 1792 al 1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1923).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

Bibliografia: Intra 1883, p. 47; Intra 1903, p. 58; Intra 1916, p. 68; Giannantoni 1929, p. 24; Bazzotti, Belluzzi 1980, p. 17 n. 3; Mozzarelli 1984, p. 12 fig. 5; Capra, Mazzocca, Morandotti 1999, p. 1027; G. Ricci, in *Milano del Giovin Signore* 1999, p. 247 n. 116; L'Occaso 2002, p. 123; Baumgartl 2004, pp. 105 e 269 n. P33b; E. Orsini, in *Trionfo dell'ornato* 2005, p. 134 n. 6.4.
Esposizioni: Milano 1998 (Capra, Mazzocca, Morandotti 1999, p. 1027, come "Firmian (?)"); Milano 1999-2000, n. 116 (ma come "inv. n. 11"); Rancate 2005, n. 6.4.

Come il *Ritratto del principe Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg* (cat. 555) e quello del barone Joseph von Sperges (cat. 556), il dipinto giunge nel 1792 alla Reale Accademia dalla collezione del marchese Ferrante Agnelli. Oggetto di questo ritratto è il conte Karl von Firmian (1716-1782), luogotenente e vice-governatore del ducato di Mantova, ministro plenipotenziario del governo asburgico, nonché dedicatario della *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture* di Mantova, edita da Cadioli nel 1763. Al petto egli porta vistosamente l'onorificenza del Toson d'oro.
Pubblicato da Bazzotti e Belluzzi (1980, p. 17 n. 3) come opera di Martin Knoller (poiché così inventariato nel 1937), il dipinto sostiene tuttora quell'attribuzione. Contrariamente agli altri due già di proprietà Agnelli, infatti, il ritratto di Karl von Firmian non si può ricondurre a un prototipo di Lampi. Anzi, Knoller ha ritratto varie volte il conte: oltre a un'immagine di Firmian con il suo seguito in un paesaggio arcadico, al Tiroler Landesmuseum di Innsbruck (inv. Gem. 257), vi sono alcuni ulteriori ritratti di Firmian dipinti dall'artista austriaco ed elencati da Baumgartl (2004, pp. 261 n. P2, 263 nn. P13-P14 e 271 n. P45). Per Orsini (in *Trionfo dell'ornato* 2005, p. 134 n. 6.4) il dipinto è "attribuito" a Martin Knoller.
Sempre Baumgartl (2004, p. 269 n. P33b) crede che nella tela mantovana una certa incongruenza fra la strana e inorganica testa e la veste pomposa si debba probabilmente alla ripresa, da parte del pittore, del volto da un precedente ritratto: quello mantovano sarebbe postumo, realizzato per inserire il conte, defunto da lungo tempo, nella piccola galleria di personalità della politica lombarda del tardo XVIII secolo. Il volto del conte è in effetti piuttosto inerte e molto modesta è la resa della capigliatura. Se il ritratto di Firmian fosse stato realizzato contestualmente agli altri due, non sa-

rebbe anteriore al 1787 (cfr. cat. 556) e sarebbe quindi postumo, come ritiene Baumgartl; l'alternativa possibile è che i tre dipinti siano non solo di mani diverse ma anche di diversa cronologia. Pur considerando che il quadro mantovano ha sofferto qualche svelatura, esso pare piuttosto ben confrontabile con un altro ritratto del conte di Firmian di mano di Knoller nel Castello del Buonconsiglio di Trento (inv. Municipio 6378).

GIUSEPPE BONGIOVANNI
Viadana 1756/1757 – 1824

558. *Camera degli Sposi, parete "dell'Incontro"* TAVV. CLXXX-CLXXXI
1788
matita nera su carta – mm 605x955
inv. generale 12782
Iscrizioni: "Excudent alii spirantia mollius aera. Virg.", e "Joseph. Bongiovanni del.".

LUIGI GAMBA
Piadena, doc. Mantova 1788 – 1804

559. *Camera degli Sposi, parete "dell'Incontro"*
1788
matita nera su carta – mm 605x955
inv. generale 12783
Iscrizioni: "Allovisius Gamba del.".

Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (fino al 1922?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922?).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: BAZZOTTI, BELLUZZI 1980, p. 108 nn. 55-56; BAZZOTTI 1980, p. 78; CORDARO 1987, p. 14; AGOSTI 2005c, p. 472 nota 36; SIGNORINI 2007b, p. 395 nota 603.
Esposizioni: Mantova 1980, nn. 55-56.

Nel 1787 l'Accademia di Belle Arti di Mantova bandisce per i suoi allievi un concorso che prevede, per il vincitore, la possibilità di recarsi a Roma per cinque anni, con un pensione della stessa istituzione; tema della prova è la copia degli affreschi di Mantegna nella Camera degli Sposi (BAZZOTTI 1980, pp. 77-78). Dei fogli presentati al concorso rimangono, entrambi nel Museo di palazzo Ducale, quelli classificatisi primo e secondo, che sono rispettivamente opere del viadanese Giuseppe Bongiovanni e del mantovano Luigi Gamba (BAZZOTTI 1980, p. 78).
Entrambi i disegni riproducono fedelmente la parete detta "dell'Incontro" nella Camera degli Sposi, copiata, forse negli stessi anni, anche da Francesco Rabagli nel foglio inv. 14444 dell'Albertina (AGOSTI 2005c, p. 472 nota 36). Il foglio di Bongiovanni riscuote assai maggior successo e a ragione, poiché – come già nota BAZZOTTI (1980, p. 78) – in esso la distribuzione delle luci e delle ombre, le proporzioni tra le figure e l'armonia d'insieme sono meglio rispettate. Meno felice è l'esecuzione di Luigi Gamba.
I due disegni sono firmati dai rispettivi autori, ma il primo è anche siglato da Bongiovanni con il verso "Excudent alii spirantia mollius aera" di virgiliana memoria (*Aen.*, VI, 847).

LEANDRO MARCONI
Mantova 1763 – Bologna 1837

560. *Sezione trasversale e prospetto della basilica di Sant'Andrea* TAV. CLXXXI
1788
inchiostro e acquerello su carta – mm 510x900
inv. generale 12769; inv. statale 118345
Iscrizioni: "Spaccato attraverso del tempio di S. Andrea", "Facciata del Tempio di S. Andrea di Mantova", "Scala di Braccia Cento Mantovane", "Gonzaga hoc templum Deus excitavit".

561. *Sezione longitudinale della basilica di Sant'Andrea*
1788
inchiostro e acquerello su carta – mm 510x900
inv. generale 12770; inv. statale 118346
Iscrizioni: "Spaccato alla lunga del Tempio di S. Andrea di Mantova", "Scala di Braccia Cento Mantovane", "IV. 14 Giugno 1788".

Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (fino al 1922?); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922?).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: BELLUZZI 1980, p. 36 nota 58; BAZZOTTI, BELLUZZI 1980 p. 47 nn. 22a-b; P. Carpeggiani, in CARPEGGIANI, TELLINI PERINA 1987, pp. 67-68 e 91; M. Pelliciari, in *Leon Battista Alberti* 1994, p. 499 nn. 104-105; CARPEGGIANI 2005, p. 291; F. Cerchiari, in *Leon Battista Alberti* 2006, pp. 517-518 nn. 102-103.
Esposizioni: Mantova 1980, nn. 22a-b; Mantova 1994, nn. 104-105; Mantova 2006, nn. 103a-b.

I disegni vengono realizzati nell'ambito dell'attività didattica dell'Accademia di Mantova. Qui i due fogli, e sicuramente vari altri, sono conservati presso l'Accademia: Paolo Pozzo scrive infatti a Pasquale Coddè, il "2 annebbiatore, anno VII" (23 ottobre 1798), che "Vi sono però nell'Accademia tutti i disegni del tempio di Sant'Andrea disegnati dai scolari che hanno avuto il premio" (CODIFAVA 1979, p. 156 nota 7). Leandro Marconi, allora studente dell'Accademia, firma (col motto "Gonzaga hoc templum") e data al 1788 i due fogli, dei quali si ignora la data d'ingresso in palazzo Ducale. È tuttavia molto probabile che essi vi siano giunti assieme ad altri disegni già conservati in Accademia Virgiliana e depositati in Palazzo nel 1922, con la generica indicazione di "16 acquarelli N. 16 (non descritti)" (TAMASSIA 1996, p. 61). Curiosamente, le immagini dei due disegni vengono pubblicate da PACCHIONI (1919, figg. 1-2) ma con didascalie che li dicono conservati nell'archivio della fabbriceria di Sant'Andrea.
Inventariati solamente nel 2006, i due fogli sono ignorati da Ozzola e vengono resi noti per la prima volta da BELLUZZI (1980, p. 36 nota 58; BAZZOTTI, BELLUZZI 1980, p. 47 nn. 22a-b). Carpeggiani (in CARPEGGIANI, TELLINI PERINA 1987, p. 67) ha notato che essi facevano forse parte di più ampio *ensemble* di rilievi della basilica di Sant'Andrea; esiste infatti nell'archivio dell'Accademia di Brera una seconda serie di sei rilievi della basilica, due dei quali copie da quelli di Leandro Marconi, eseguita tra il 1788 e il 1805 per Giocondo Albertolli.
La descrizione dei particolari e degli ornati non si spinge al massimo della definizione: non sono riprodotti gli affreschi del pronao, mantegneschi e correggeschi, e neppure le pitture dei lacunari sulle pareti della navata centrale.

GIUSEPPE BONGIOVANNI
Viadana 1756/1757 – 1824

562. *Cleopatra e la perla* TAV. CLXXXVII
1788-1793
olio su tela – cm 98,2x74
inv. generale 12235
Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (fino al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923 al 2002); Mantova, Prefettura (dal 2002).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

Bibliografia: D'Arco 1857-1859, II (1859), pp. 245 n. 4 e 247 nota 2; Parazzi 1893-1899, III (1895), p. 226; Giannantoni 1929, p. 62; Cottafavi 1934, p. 133; Ozzola 1949, n. 134; Ozzola 1953, n. 134; Tamassia 1996, p. 80.
Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Il dipinto è menzionato a partire dall'inventario del 1810 dei quadri conservati in Accademia Virgiliana; Felice Campi lo elenca come "Un quadro in tela rappresentante la Cleopatra mezza figura, copia di Giuseppe Bongiovanni scolaro dell'Accademia, alto braccia 2 pollici 1 e largo braccia 1". In maniera del tutto analoga l'opera è descritta nei successivi inventari ottocenteschi. Nel 1862, al momento del passaggio di proprietà al Comune di ampia parte delle collezioni raccolte nel palazzo Accademico, al nostro dipinto è confermata l'appartenenza all'Accademia. Viene depositato in palazzo Ducale entro il 1923 e dal 2002 si trova in deposito esterno, presso la Prefettura cittadina.

Bongiovanni è un pittore di natali viadanesi ma studente, alla fine del Settecento, presso l'Accademia di Mantova, alla quale è ammesso il 23 febbraio 1776 grazie alla raccomandazione di Joannon de Saint Laurent, allora presidente del Magistrato Camerale (Bazzotti 1980, p. 84 nota 75; AAVMn, Atti della vecchia Accademia, b. 27). Dato che dal 1788 al 1793 egli è a Roma, pensionato dall'Accademia (Bazzotti 1980, p. 84 nota 75), ritengo che l'esecuzione dell'opera debba cadere in quel periodo.

Il dipinto è indicato come copia di Bongiovanni da Mola in un inventario del 1827 (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 245 n. 4), da Parazzi (1893-1899, III (1895), p. 226), da Giannantoni (1929, p. 62), nell'inventario del palazzo Ducale e nel catalogo di Ozzola (1949, n. 134; 1953, n. 134). Cottafavi (1934, p. 133) invece lo menziona come "non bella copia di un quadro del Sustermans" mentre in un documento della Soprintendenza del gennaio 1976 (ASoMn, Pos. II/PD) il nostro quadro è detto "recentemente attribuito a Regnier", riferendosi a un parere di cui non ho trovato traccia bibliografica; nelle foto dell'archivio della Soprintendenza, il dipinto è indicato come *Betsabea* di Nicolas Régnier e con questa dicitura è restaurato nel 1975.

Le fonti mantovane ottocentesche riferiscono il prototipo a Pier Francesco Mola. Una *Cleopatra* di Mola, alta 4 palmi (dimensioni perfettamente compatibili), si trovava nel 1712-1715 a Roma e passava dalla collezione del cardinale Giovan Battista Costaguti al marchese Luigi Costaguti (Spezzaferro 1989, p. 51 nota 9). Nelle monografie sull'artista luganese, un dipinto di questo soggetto non è però preso in considerazione (cfr. Cocke 1972; *Pier Francesco Mola* 1989). Ignoro quindi se tale opera esista e se sia il modello copiato da Bongiovanni.

Tra le numerose versioni note del soggetto – Cleopatra, per mostrare il disprezzo dei beni materiali, scioglie in una coppa d'aceto una perla (Plinio, *Hist. Nat.*, IX, LVIII) – nessuna di quelle rintracciate corrisponde esattamente a questa: oltre a quelle recentemente analizzate nella mostra *Cléopâtre* (2004), ricordo anche la tela attribuita al Baciccio in collezione Zerbone a Genova, il dipinto dello stesso autore in collezione Manning-Suida (J. Bober, in *Capolavori* 2001, p. 98 n. II.14), il dipinto di Pompeo Batoni nella Galleria Pallavicini di Roma, quello di Giuseppe Maria Crespi in collezione privata (Merriman 1980, p. 293 n. 206), la *Duchessa di Bouillon come Cleopatra* di Benedetto Gennari nella National Portrait Gallery di Londra (inv. 623), il quadro di Giulio Carpioni alle Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Schleissheim.

Nel 1843 si conservava a Mantova, nella raccolta di Alessandro Nievo, "una Cleopatra mezza figura grande al vero bella copia tratta da un dipinto del Domenichino, dell'altezza di centimetri 84 per 69" (ASMn, Tribunale, fondo 123, 1843, D II 90, prot. 1815, rubr. IX, n. 17), ma dubito assai che avesse a che fare col nostro quadro.

Non escludo che l'artista abbia copiato una tela allora creduta di Mola, ma oggi non più discussa nel suo catalogo, e neppure in quello di Régnier. Il dipinto mostra un certo ammorbidimento della pennellata tentato da Bongiovanni, forse per conformarsi allo stile del prototipo: la durezza metallica, per quanto preziosa, della *Santa Lucia* in Sant'Egidio, della *Santa Liberata* di Romanore e dell'*Estasi di sant'Andrea Avellino* in Santa Maria del Castello a Viadana (ma dipinta a Roma nel 1782: Parazzi 1893-1899, III (1895), p. 7), è qui temperata in un maggior pittoricismo.

Luigi Gamba
Piadena, doc. Mantova 1788 – 1804

563. *Vecchia popolana* TAV. CLXXXVII
1788-1793
olio su tela – cm 69,1x52,7
inv. generale 12224
Iscrizioni: sul telaio "N.º 19".
Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (fino al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

Bibliografia: Bologni 1847, p. 109; d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 245 n. 6; Ozzola 1949, n. 271; Ozzola 1953, n. 271; Tamassia 1996, pp. 61 e 80; Morandi 2000, p. 156 nota 72.
Restauri documentati: 1975, Assirto Coffani (ASoMn, anno finanziario 1975, Restauro opere d'arte).

Il dipinto è menzionato per la prima volta dall'inventario del 1810 delle proprietà dell'Accademia Virgiliana, approntato da Felice Campi: vi è detto "Un quadro rappresentante una Vecchia, copia presa dal Bassano, da Luigi Gamba scolaro dell'Accademia, alto braccia 1 pollici 7 e largo braccia 1 pollici 2" (App. 8, n. 76). Praticamente identiche sono le successive e rare menzioni dell'opera. Nell'inventario del 1827 dei beni dell'Accademia (d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 245 n. 6) nulla in più è detto e neanche nell'elenco del 1863 dei quadri rimasti di sua proprietà, tra i quali è appunto anche il nostro (Tamassia 1996, p. 80). Bologni (1847, p. 109) ricorda, tra le opere del pittore, nativo di Piadena, "una vecchia col riso sul volto al naturale conservato nella Galleria del R. Palazzo in Mantova". Solo nel 1922 il dipinto viene invece consegnato al palazzo Ducale, con l'impropria indicazione di "Ignoto sec. XVI°" (Tamassia 1996, p. 61).
Più preciso è Ozzola, che recupera – sulla scorta dell'inventario di Intra del 1895 – la vecchia descrizione e registra il nostro quadro come possibile copia da Bassano, di mano di "Gamba, uno dei pensionati di Mantova a Roma". Non pare vi siano successive menzioni del dipinto e nemmeno Bazzotti, nell'ambito degli studi sui pittori accademici mantovani della fine del Settecento, lo ricorda o è in grado di fornire ulteriori indicazioni sul pittore (cfr. Bazzotti 1980, p. 85 nota 84); una sufficiente biografia dell'artista, con l'elenco delle opere, è offerta da Bologni nel 1847 (pp. 108-109).
Poiché Gamba scrive da Roma il 21 maggio 1793, che "nel mese di otobre terminerà il quinquenio" di pensionato, ottenuto nel 1788 assieme a Giuseppe Bongiovanni (AAVMn, b. 27, fasc. II), la datazione della nostra tela deve cadere entro il 1793; in seguito l'artista potrebbe essersi dedicato all'incisione, se è lui il "mio amico Sig. Gamba" di cui Francesco Novelli scrive a De Lazara il 29 giugno 1804 (Malmignati 1860, p. 12 lettera XII).
Non conosco quadri di Jacopo Bassano, ma neanche della sua cerchia (Leandro?), collegabili a quest'opera, che rivela invece un gusto descrittivo già apparentemente tardo-settecentesco. In via d'ipotesi, non avendo rintracciato l'eventuale modello cui Gamba si sarebbe attenuto, il 12224 potrebbe anche essere una sua creazione autonoma.

Giacomo Mosca (da Claude Joseph Vernet)
doc. Casalmaggiore 1788 – 1827

564. *Marina di Anzio* TAV. CLXXXVII
1791
olio su tela – cm 73,5x93,8
inv. generale 12265
Cornice, cm 90,4x104x5
Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (fino al 1915-1923); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915-1923).
Proprietà: Accademia Virgiliana.

Bibliografia: Barili 1812, p. 184; d'Arco 1857-1859, II (1859), p. 245 n. 11; Ozzola 1946, p. 15 n. 68; Ozzola 1949, n. 123; Ozzola 1953, n. 123; Tamassia 1996, p. 80.

Il dipinto è ricordato nel 1812 dal canonico Barili (1812, p. 184), con una descrizione che chiarisce buona parte delle problematiche a esso connesse: Giacomo di Giovanni Battista Mosca, nativo di Casalmaggiore e allievo prima dell'abate Francesco Antonio Chiozzi, poi a Mantova di Giovanni Bellavite e di Paolo Pozzo, viene inviato nel 1788 come pensionato dell'Accademia mantovana a Roma, e "dopo il corso di tre anni inviò alla Reale Accademia di Mantova un quadro d'una Marina, copia di Monsieur Verné, ch'ebbe plausibile incontro presso tutti gli Accademici Professori". Il dipinto è quindi elencato tra quelli conservati nell'Accademia Virgiliana nel 1810, colla seguente descrizione: "Un quadro rappresentante un Porto copiato dal Vernet, dal signor Mosca, scolaro come sopra, alto braccia 1 pollici 7 e largo braccia 2 pollici 2." (App. 8, n. 77). Segnalato anche nell'inventario del 1827 (App. 9, n. 11), nel 1862 il dipinto rimane di proprietà dell'Accademia (Tamassia 1996, p. 80), e nel 1915-1923 viene infine depositato presso il palazzo Ducale.

Giacomo Mosca non è ignoto alla letteratura artistica mantovana: il conte d'Arco nel 1859 pubblica una lettera del 10 gennaio 1791 dell'architetto Paolo Pozzo, che di lui scrive: "È ora in Roma in qualità di pensionista pel solo ornato, ma studiò privatamente con molto zelo l'architettura, in cui faceva visibili progressi".
Proprio a Roma, Mosca vede il dipinto di Claude Joseph Vernet, allora come oggi conservato presso l'Accademia di San Luca (inv. 341); la copia si può, grazie a Barili, datare con esattezza al 1791. Altre opere dello stesso artista, che Grasselli nel 1827 (p. 179) dice "egregio pittore ornatista vivente", sono ricordate da Barili a Casalmaggiore: tra esse anche due vedute romane, a me ignote.
Il dipinto di Vernet, cui la nostra copia si attiene fedelmente, fornisce l'ispirazione anche ad altri artisti: la *Marina* di Filippo Fidanza presso la Galleria Nazionale di palazzo Barberini a Roma (inv. 1090; Mochi Onori 2007, pp. 104-105 n. 125) ne è quasi una variante.

Antonio Ruggeri (?) (da Andrea Mantegna)
Mantova 1771 – 1841

565. *Madonna della Vittoria* TAV. CXCVIII
1797
tempera su carta da lucido – cm 278,3x169,4
inv. generale 12228
Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (fino al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922 al 2004); Mantova, palazzo di San Sebastiano (dal 2004).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Calzolari 267-274 e 8902; Paccagnini 44741.
Bibliografia: Moschini 1826, p. 44 (?); Litta 1835, tav. XIX; Gionta, Mainardi 1844, p. 107; Mündler 1857 [ed. 1985], p. 172; Malmignati 1860, p. 122; Campori 1866, pp. 344-345; Savoja 1870, p. 14 nota 7; Portioli 1884, p. 79; Matteucci 1902, p. 413 nota 1; Anonimo 1941b; Antonioli 1942, pp. 30-33; Fiocco 1942; Ozzola 1942; Ozzola 1946, p. 13 n. 50; Fiocco 1949, p. 214; Ozzola 1949, n. 105; Ozzola 1953, n. 105; Tietze-Conrat 1955, pp. 39 e 227; Cipriani 1956, pp. 67-68; Paccagnini 1956b; Boeck 1957, p. 197; Boeck 1961, p. 323; Perina 1961b, pp. 286 e 309 note 163-164; Ragghianti 1962, p. 27; Garavaglia 1967, p. 119; Lightbown 1986, p. 439; G. Pastore, in *Cappella del Mantegna* 1986, pp. 137-138; Agosti 1995b, p. 89 nota 156; Tamassia 1996, pp. 61 e 80; Agosti 2005c, p. 356 nota 183; Bertelli 2005, p. 121; Malacarne 2004-2008, II (2005), p. 257 nota 58; Bazzotti 2006, pp. 214-215; C. Pisani, in *Mantegna a Mantova* 2006, p. 122 n. 26; G. Agosti, in *Mantegna* 2008, p. 310; L'Occaso 2008, p. 224; Avery-Quash 2011, I, p. 384.
Esposizioni: Mantova 2006-2007c, n. 26.
Restauri documentati: 1942, analisi presso ICR di Roma (ASCMn, cat. IX-9-6, 1940-1955, fasc. 1942); 1961 (prima del), ignoto (cfr. Boeck 1961, p. 323); 1990-1993, Paolo Crisostomi (Roma).

Il lucido è stato realizzato a contatto con la *Madonna della Vittoria* di Andrea Mantegna, quando questa si trovava ancora nella chiesa di Santa Maria della Vittoria di Mantova. Il capolavoro di Mantegna, asportato nel 1797 per essere condotto in Francia, si trova oggi nel Museo del Louvre di Parigi (inv. 369). Il 24 gennaio 1831 Agostino Comerio domanda a Carlo d'Arco, per lettera, "Di chi sia stato fatto il lucido del quadro di Mantegna della Vittoria e se sia della grandezza dell'originale" (ASMn, DPA, b. 204), riferendosi evidente-

mente al nostro lucido; manca purtroppo la risposta di d'Arco. Le misure, per inciso, corrispondono.
La prima menzione bibliografica della nostra opera potrebbe essere di Moschini (1826, p. 44), il quale ricorda come "il cavaliere de Lazara ne commettesse il disegno in grande, ad Antonio Ruggieri, e la incisione a Francesco Novelli"; Litta (1835, tav. XIX), discutendo della pala della Vittoria di Mantegna, afferma: "L'accademia delle Belle Arti in Mantova ne conserva una copia fedele a contorni fatta da Antonio Ruggeri, e inciso [*sic*] da Francesco Novelli per cura del cavalier de Lazzara di Padova"; poco dopo anche Mainardi (Gionta, Mainardi 1844, p. 107) ricorda che del dipinto si "conserva una copia lucidata nel palazzo di quest'accademia". Nel 1857 anche Mündler ([ed. 1985], p. 172) la vede, ma la ritiene il cartone quattrocentesco originale, mentre Eastlake non si esprime sull'epoca del disegno (ms. Eastlake 1857, c. 7v; Avery-Quash 2011, I, p. 384). Nel 1866 è pubblicata una lettera di Giovanni de' Lazara a Giovan Maria Sasso, che nel 1802 scrive del "disegno del quadro del *Mantegna* della chiesa della Vittoria [...] tratto da un altro della stessa grandezza della pittura, premiato dall'Accademia di Mantova, ed ivi ancora conservato, ridotto in forma minore dal bravo giovine mantovano Ant.° *Ruggeri* e confrontato col quadro allora ivi esistente, ebbe l'approvazione dell'Ab. Bettinelli a cui ne avevo data la commissione" (Campori 1866, pp. 344-345). Come lucido l'opera è menzionata anche da Portioli (1884, p. 79) e da Matteucci (1902, p. 413 nota 1). In seguito, passata nel 1862 in proprietà al Comune, nel 1922 viene depositata in palazzo Ducale (Tamassia 1996, pp. 61 e 80). Ozzola nel 1942 ritiene di aver scoperto il cartone preparatorio e si dice confortato dai pareri di Longhi (Anonimo 1941b; ma cfr. Fiocco 1942, p. 99) e della Tietze-Conrat (1955, pp. 39 e 227). Subito si oppongono Luzio (in Antonioli 1942, pp. 30-33) e Fiocco (1942; 1949, p. 214), con vigore, sostenuti poi da Paccagnini (1956b), Cipriani (1956, pp. 67-68) e molti altri. Dagli anni Sessanta cade l'ipotesi che il lucido possa essere opera rinascimentale, ma l'avvertimento di Litta prima (1835, tav. XIX) e la proposta di Paccagnini (1956b) poi, che si tratti di un lucido, forse riferibile al pittore mantovano Antonio Ruggeri, realizzato nel 1797 e preparatorio per un'incisione di Francesco Novelli del 1804, vengono dimenticati. È merito di Agosti (1995b, p. 89 nota 156) aver riproposto questa chiave di lettura, oggi accolta dall'unanimità degli studiosi.
L'accennata lettera di De Lazara, del 1802, attribuisce a Ruggeri un disegno preparatorio per l'incisione, realizzato a partire dal lucido, ma non gli riferisce palesemente anche questo; altra documentazione coeva lo dice conservato presso l'Accademia (Magani 1998, p. 370 nota 54).
Il colore bruno del lucido è dovuto all'alterazione subita nel tempo dall'olio steso sulla carta.

Giuseppe Canella
Verona 1788 – Firenze 1847

566. *Paesaggio con donne alla fonte in un bosco* TAVV. CLXXXVIII-CLXXXIX
1812 ca.
inv. statale 757
tempera su cartone – cm 53,8x77,2
Cornice, cm 60,8x85,5x2

567. *Paesaggio con porto, barche e figure*
1812 ca.
inv. statale 758
tempera su cartone – cm 52x77
Cornice, cm 61x85,5x2
Iscrizioni: sul retro "104" e "G [?]".

568. *Paesaggio con ponte, figure e rovine antiche*
1812 ca.
inv. statale 759
tempera su cartone – cm 51,9x76,7
Cornice, cm 61,2x85,5x2

569. *Paesaggio con ponte e vegetazione*
1812 ca.
inv. statale 760
tempera su cartone – cm 52,4x76,5
Cornice, cm 61x85,5x2

570. *Paesaggio innevato*
1812 ca.
inv. statale 761
tempera su cartone – cm 52,6x77,4

Provenienza: Mantova, ignoto (fino al 1884); Mantova, palazzo Accademico (dal 1884 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922). Proprietà: comunale.

Bibliografia: Ozzola 1949, n. 322; Ozzola 1953, n. 322; Marinelli 1990, p. 156; Pesci 1998, p. 16; Pesci 2001, p. 49; Tellini Perina 2002, p. 12.

Un documento conservato nell'Archivio Storico Comunale di Mantova (titolo X-3-4, fasc. 1883-1900) chiarisce la provenienza di questi cinque delicati *Paesaggi*, dipinti a tempera su cartone: nel 1884 un cittadino che vuole rimanere anonimo – e che purtroppo ha raggiunto il suo scopo – dona al Museo Civico sette dipinti a tempera "del rinomato Canella"; il benefattore agisce tramite la mediazione di Vincenzo Giacometti, che all'epoca è direttore del Museo. Nel 1922 tutti e sette i *Paesaggi* sono apparentemente depositati in palazzo Ducale, indicati come "7 paesaggi a tempera di formato simile tra loro" (Tamassia 1996, p. 61); nello stesso anno, il podestà di Mantova delibera invece l'acquisto per 5000 lire dal cavalier Cesare Morselli di quattro quadri del Canella (ASCMn, cat. IX-9-6, 1940-1955, fasc. 1950), che non sono mai giunti in palazzo Ducale e che si trovano dislocati, come m'informa Chiara Pisani (com. or.), negli uffici del Comune.

Nel 1948 vengono inventariate in palazzo Ducale, da Ozzola, solo cinque delle sette tempere, come opere di "Filippo Hackert". Lo studioso pubblica nel catalogo della pinacoteca mantovana (Ozzola 1949, n. 322; 1953, n. 322) la sua attribuzione al pittore tedesco attivo a Napoli alla fine del Settecento; solo molti anni dopo Marinelli (1990, p. 156) restituisce le tempere al veronese Giuseppe Canella, attivo a Mantova, a più riprese, almeno nel 1811-1815 (Bassi Rathgeb 1945, p. 13) e nel 1818, quando, come si scopre grazie a una lettera di Romualdo Zanatta a Carlo d'Arco, "Canella e Comerio vengono a lavorare a Gazuolo in casa della contessa Anna Rizzini" (ASMn, DPA, b. 208, 24 giugno 1818). È possibile inoltre individuare una traccia, seppur labile, dell'operato del pittore in palazzo Ducale, nelle decorazioni capitanate da Agostino Comerio (cfr. p. 39).

L'attribuzione di Marinelli a Canella è raccolta senza esitazioni dalla Pesci (2001, p. 49) mentre la Tellini Perina (2002, p. 12) avanza un riferimento "all'ambito delle opere del Canella"; la studiosa pubblica altri due *Paesaggi* a tempera dello stesso autore e delle stesse dimensioni dei cinque conservati in palazzo Ducale, che rintraccia in una collezione privata (e su cui anche: Pesci 2004, p. 118). Si tratta forse degli altri due pezzi dell'originaria serie di sette, usciti tra il 1922 e il 1948 dal palazzo Ducale.

Le tempere vanno datate agli anni del soggiorno mantovano del pittore. Difatti, se supponiamo che la "precisa individuazione topografica di località" entri nel repertorio del pittore solo con l'età della Restaurazione (Marinelli 1990, p. 156), queste tempere devono essere anteriori, poiché ancora rivolte al paesaggio arcadico. Il 758, il 759 e il 760 non possono non ricordare l'opera di Claude Lorrain, mentre il 757 potrebbe evocare certe ambientazioni di Gaspard Dughet; più anomalo è invece il paesaggio innevato (inv. 761) che propone un tema caro soprattutto alla pittura dei Paesi Bassi. Canella studia in queste tempere la luminosità atmosferica variandola di volta in volta, quasi si trattasse di un repertorio del genere paesistico; non pare tuttavia che un preciso nesso iconografico possa guidare il ciclo, originariamente di sette pezzi.

L'ipotesi che nell'opera di Canella i paesaggi arcadici precedano le vedute topografiche esatte sarebbe però destinata a cadere, qualora risultasse realmente firmata e datata 1810 una *Piazza con mercato* conservata in una collezione privata nel Bergamasco (cfr. *Monumenta Bergomensia* 1983, n. 1480); quel dipinto di Canella rappresenta infatti la piazza delle Erbe di Mantova e la cronologia è confermata dalla mancanza, sulla torre della Gabbia che si scorge in lontananza, dell'osservatorio postovi nel secondo decennio del XIX secolo. Di conseguenza, il dipinto orobico diventa particolarmente significativo sotto vari aspetti: permette di anticipare al 1810 la presenza di Canella a Mantova; attesta un interesse del pittore per la veduta esatta sin dagli anni giovanili; costituisce la prima, in ordine cronologico, delle vedute di piazza delle Erbe, secondo un punto di vista adottato in seguito da Marco Moro in una litografia del 1852 e da Giovanni Migliara in una tela oggi in collezione privata (cfr. p. 52 nota 299; la cupola di Sant'Andrea viene studiata da Migliara anche in un disegno: *Opera grafica* 1977, p. 366 n. 803).

AGOSTINO COMERIO E COLLABORATORI
Locate 1784 – Recoaro 1834

571-572. *Vedute urbane* TAVV. CXC-CXCI
1812
affreschi o tempere strappati e applicati su tela – cm 230,7x137,3; 230,4x137,4
inv. statale 2405-2406

573. *Venere che rimprovera Amore*
1812
affresco o tempera strappato e applicato su tela – cm 113,4x219,3
inv. statale 2407

574-579. *Figure allegoriche entro nicchie*
1812
affreschi o tempere strappati e applicati su tela – cm 320,4x172,2; 320,4x172; 320,4x172,7; 320,4x172,3; 320,4x172,2; 320,4x172,2
inv. statale 2416-2421

580. *Trofeo d'armi*
1812
affresco o tempera strappato e applicato su tela – cm 142x192 ca. (privo di telaio)
inv. statale 100965

581. *Architettura con porta, veduta e lunetta* [NON RIPRODOTTO]
1812
affresco o tempera strappato e applicato su tela – cm 535x345 ca. (privo di telaio)
inv. statale 118869

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: ANTOLDI 1815, p. 13; SUSANI 1818, p. 17; ANTOLDI 1821, p. 23; *Guida di Mantova* 1866, p. 57; COTTAFAVI 1927, p. 240; QUAZZA 1928, p. 155; GIANNANTONI 1929, p. 52; PACCAGNINI 1969b, p. 180; PACCAGNINI 1973, p. [36]; GRIMOLDI 2003, p. 354; TELLINI PERINA 2003, p. 334.
Restauri documentati: 1957, Assirto Coffani; 1961, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere) (11 frammenti); 1997, laboratorio della Soprintendenza (inv. 100965).

Ai primi dell'Ottocento la sala degli Arcieri del palazzo Ducale viene rinnovata e nuovamente dipinta con decorazioni di gusto neoclassico, tese a nascondere la forte impronta del manierismo mitteleuropeo che Viani le aveva conferito attorno al 1600. Di questo intervento dà conto ANTOLDI nel 1815 (p. 13): lo "scomparto della soffitta è d'invenzione del famoso Architetto Ferdinando Galli Bibiena, le pareti ed il pavimento sono state ristaurate nell'anno 1812 in modo, che può decentemente servire per una formale udienza, festa da ballo, od altro". L'apparato posto in essere nel 1812 è marcatamente neoclassico e viene probabilmente realizzato sotto la supervisione del faentino Giuseppe Pistocchi, ispettore delle fabbriche reali a Mantova in quegli anni (KENNÈS 1990, pp. 126-127).
Si accenna nuovamente alle pitture del 1812 oltre un secolo dopo, quando COTTAFAVI (1927, p. 240) scrive che la "decorazione scenografica delle pareti, di magnifico effetto nelle riproduzioni fotografiche, appariva in realtà fredda e sciatta e risentiva di tutte le manchevolezze della sua età (1812): fu tuttavia conservata integra perché le pareti, le quali, a dare miglior sfondo agli arazzi ed ai grandi quadri secenteschi che vi erano destinati, vennero ricoperte di una stoffa". Sopra le stoffe allora applicate alle pareti vengono infatti temporaneamente allogati gli arazzi del duomo, tessuti a Parigi per frate Francesco Gonzaga su disegni di Henri Lerambert nel 1598 (S. L'Occaso, in *Arazzi dei Gonzaga* 2010a, p. 178).
Le decorazioni neoclassiche vengono infine rimesse in evidenza ma subito strappate nel corso di un intervento condotto da Paccagnini e databile entro il 1959 -1961 (PACCAGNINI 1969b, p. 180; TELLINI PERINA 2003, p. 334); non l'intera enorme superficie dipinta viene salvata ma solo i pannelli figurati e una campionatura di quelli ornamentali. L'intervento è iniziato con ogni pro-

babilità già nel 1957 ed è realizzato da Assirto Coffani con una pulitura della superficie dipinta da "ossidazioni di calce", fissaggio della pellicola pittorica e strappo attraverso l'applicazione "di doppia tela mediante colla forte" (ASoMn, esercizio finanziario 1957/1958, pos. 3). L'effetto d'insieme della smantellata decorazione si può apprezzare solo attraverso le fotografie d'archivio (anche in COTTAFAVI 1927, fig. 5). Si conservano un sovrapporta con un trofeo d'armi a chiaroscuro (inv. 100965) e le due finte porte da cui si intravedono paesaggi urbani (invv. 2405-2406), nel primo dei quali compaiono anche elementi architettonici gotici, in parte desunti dal fianco masegnesco del duomo cittadino e in sintonia col settecentesco gusto dei capricci architettonici. Bifore, pinnacoli, archi acuti e trifore segnano il profilo dell'edificio di sinistra. Esiste anche una lunetta a monocromo verde (inv. 2407), già forse posta sopra l'inv. 2405 e rappresentante Venere che rimprovera Amore, copiata dalle lunette della camera di Psiche in palazzo Te. Infine sono sopravvissuti sei pannelli con figure allegoriche poste all'interno di nicchie e dipinte anch'esse a chiaroscuro, a imitazione di statue (invv. 2416-2421). Queste rappresentano una donna con scettro e scudo (con su una serpe), una donna con due cornucopie, una con un leone e dei monili, una con bastone e corona d'alloro, quindi una donna con un oggetto di forma piramidale allungata e una donna con cornucopia e caduceo. Mi risulta difficile intendere il senso complessivo della decorazione, sicuramente allegorica e forse allusiva alle virtù o al commercio.

L'esecuzione degli affreschi è tutt'altro che brillante, come già COTTAFAVI (1927, p. 240) avverte. Il pittore Alessandro Ferraresi, in una nota autobiografica redatta nel 1870 (ASMn, AP, b. 15, fasc. IV), scrive: "Nela ~~pallazo~~ salla di Corte dipinsi l'apartamento a ornato colorito e chiaroscuro, asieme al figurista Comerio". Sulla base dei documenti esposti nel cat. 582-592, si può assegnare il coordinamento di queste pitture ad Agostino Comerio, ma non riscontro la sua mano nelle rigide allegorie della sala, che potrebbero, semmai, spettare a Ferraresi o a un altro pittore accademico locale: per esempio Carlo Bustaffa, che in quel frangente collabora nei lavori in palazzo.

L'invenzione dell'ampio portico oltre il quale si scorge un edificio è anche nel palazzo Guerrieri Gonzaga (Acerbi-Cadenazzi) di Mantova, in una sala che reca nel fregio una serie di busti-ritratti dei Guerrieri Gonzaga (forse dipinta dalla stessa équipe che lavora in palazzo Ducale).

Decorazioni simili – con scorci urbani – si trovano in una sala del palazzo della Provincia in piazza Sordello (tentativamente attribuite a Crevola, e quindi ritenute anteriori, in L'OCCASO 2008d, p. 12). Le decorazioni a monocromo verde seguono un "metodo" alternativo al finto bronzo bruno (mantegnesco per esempio) ma con una tradizione altrettanto antica.

Alcuni strappi di enormi dimensioni (come il cat. 581) giacciono non ancora inventariati in un deposito del Museo: per il loro formato e per la mancanza di telaio non sono manovrabili e identificabili con maggior precisione.

AGOSTINO COMERIO E COLLABORATORI
Locate 1784 – Recoaro 1834

582-584. *Fregio ornamentale con tritoni e nereidi tra girali fitomorfi* TAVV. CXCII-CXCIII
1812-1813
affreschi o tempere strappati e applicati su tela – cm 162,5x461,3; 160,2x372,4; 170,3x259,4
inv. statale 2402-2404

585-592. *Figure classiche o mitologiche*
1812-1813
affreschi o tempere strappati e applicati su tela – cm 170,2x116; 170x112; 165,1x114; 172x116; 177,2x109,9; 146,2x140,2; 152x118; 145,7x110,1
inv. statale 2408-2415

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1961, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere); 1993, Francesco Melli.

Nel 1960 la sala del Crogiuolo, all'interno dell'appartamento Ducale, è interessata da un robusto intervento di restauro; è probabilmente nello stesso anno o poco dopo che le pitture neoclassiche ritrovate sotto le tappezzerie vengono strappate. Foto dell'archivio della Soprintendenza permettono di riposizionare idealmente i pannelli in esame sulle pareti, anche se parte della decorazione, le cornici di ogni riquadro e alcune paraste dipinte con delicate grottesche, o sono andate perdute oppure sono state nascoste da nuovo intonaco.

Le decorazioni neoclassiche coprivano le pareti sino all'altezza del fregio dipinto con *Putti e cani* (collocatovi tuttavia nel 1922: cfr. cat. 222-227) e la fascia inferiore era scandita da lesene neo-egizie (cfr. p. 39 fig. 14). Sopra le porte di collegamento con la sala del Labirinto e la saletta di Amore e Psiche e sopra due porticine, puramente ornamentali, poste sulla parete prospiciente la finestra, erano dipinte delle sovrapporte raffiguranti le quattro stagioni: la *Primavera*, perduta, era sul lato adiacente la saletta di Amore e Psiche; verso la galleria degli Specchi vi erano l'*Autunno* (inv. 2415) e l'*Inverno* (inv. 2414); verso la sala del Labirinto era l'*Estate* (inv. 2412). Nella fascia superiore un pannello centrale con tritoni e nereidi era affiancato da due figure allegoriche a monocromo su fondo ocra. Le decorazioni sopra la *Primavera* sembrano essere perdute, mentre rimangono i tre pannelli della parete di fronte alla finestra (gli invv. 2403, 2409 e 2410), i tre pannelli della parete verso la sala del Labirinto (gli invv. 2402, 2408 e 2411) e i due pannelli della parete con finestra, e camino, che presentava il riquadro con tritone, inv. 2404, e una sola figura allegorica alla sua sinistra, l'inv. 2413, poiché sulla destra vi è la finestra.

Mentre i pannelli con tritoni e nereidi hanno probabilmente un mero scopo ornamentale, le altre figure sono invece allegorie profane o divinità pagane, forse identificabili a un'analisi iconografica più approfondita; è peraltro estremamente probabile che si rifacciano a modelli classici. Le sovrapporte sono incorniciate da una fascia di ovuli, perduta nelle figure allegoriche di formato verticale, mentre i riquadri con tritoni avevano una più ricca cornice a palmette.

La parte inferiore della sala era scandita da lesene "neoegizie" (sull'onda dell'entusiasmo per la campagna napoleonica in Egitto); oggi vediamo prove di quel gusto, nel palazzo Ducale, nelle lesene in stucco – opera di Giovan Battista Staffieri – della sala dello Zodiaco e nel fregio sul soffitto della saletta di Leda.

L'apparato neoclassico della sala del Crogiuolo appartiene alla fase di decorazioni realizzate in tutto l'appartamento Ducale nel 1812-1813 (Antoldi 1815, pp. 13 e 17; cfr. pp. 38-39 nell'introduzione). Un prospetto delle spese per le "Fabbriche straordinarie", del 1812, elenca i lavori pagati per "terazzare alcuni appartamenti ed in specie quello di S.M.I.R., la Galeria detta de' Quadri comodare, e dipingere li tre saloni d'ingresso ed alcune stanze superiori all'Orto del Paviglione" (ASMn, Sc, b. 120, fasc. 1812). La parte del leone, in questa campagna decorativa, spetta ad Agostino Comerio (su cui: Bianchi 2001, pp. 610-611), pagato per una molteplicità di lavori (ASMn, Sc, b. 120, fascc. 1812 e 1813): dipinge nel 1812 "cinque sopraporte e tre paracamini", i "soffitti dei due saloni denominati dei Duchi e dei Papi", "alla Sala dei Duchi intorno alle pareti"; nel 1813 "nella Sala detta degli Imperatori" e gli "ornati nella Sala detta dei Papi". Ma l'intervento per cui riceve più soldi, ben 2200 lire nel 1812, è "nel nuovo Appartamento ad uso delle LL.AA.II." che corrisponde proprio all'appartamento Ducale. Una interessante ma anonima relazione dello stato del Palazzo, datata 15 gennaio 1816, descrive l'"Appartamento anticamente denominato Ducale, ultimamente adatatto [*sic*] per l'abitazione del ViceRe, che è il quarto degli Appartamenti Reali", le cui pitture "sono dello stesso sgraziato pittore sig. Comerio niente analoghe alla bellezza del resto" (ASMn, Sc, b. 139). Infine, anche il pittore Alessandro Ferraresi in una sorta di autobiografia (ASMn, AP, b. 15, fasc. IV) ricorda che "Nela ~~pallazo~~ salla di Corte dipinsi l'apartamento a ornato colorito e chiaroscuro, asieme al figurista Comerio". Affinità di stile sono ravvisabili tra i nostri affreschi, il tondo con *Amore e Psiche* (cat. 595) e le decorazioni delle salette di Giove e di Leda, mentre negli affreschi della sala degli Arcieri (cat. 571-581), che pure appartengono alla stessa campagna, sembra essere intervenuto anche un diverso maestro, di livello qualitativo inferiore.

La regia delle decorazioni suddette, assieme ad altri due affreschi strappati da una sala non identificata del Palazzo (cat. 593-594), spetta a Comerio, che si è avvalso per la loro esecuzione della collaborazione del decoratore Alessandro Ferraresi e di altri. Stringenti analogie si possono istituire tra questo gruppo di pitture mantovane e gli affreschi di Agostino in Santa Maria presso San Satiro a Milano, del 1817, e nel santuario della Madonna della Bocciola (Novara), del 1822-1824. Il cat. 587, che raffigura una donna con tamburello, deriva peraltro dal bassorilievo con "Baccante Spartana con corona di foglie di canna e timpano" studiato da Comerio nell'album di disegni conservato nel Museo di Castelvecchio di Verona (inv. 12656-2C132, c. 1v; cfr. Marini 2000, p. 21), ripreso in controparte nel murale.

AGOSTINO COMERIO
Locate 1784 – Recoaro 1834

593. *Psiche (?)* TAV. CXCIV
1812-1813
affresco (o tempera) strappato e applicato su tela – cm 211,4x150,4
inv. statale 100963

594. *Vittoria (?)*
1812-1813
affresco (o tempera) strappato e applicato su tela – cm 190x150,5
inv. statale 100964

Provenienza: Mantova, palazzo Ducale (fino al 1998); Mantova, Comando dei Carabinieri (dal 1998).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1998, Coffani Restauri.

Incerta è la provenienza dei due affreschi, che vengono inventariati in palazzo Ducale solamente nel 1998, con un'indicazione cronologica tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX, come provenienti "dall'appartamento Ducale di Palazzo" e da mettere in collegamento con i cat. 585-592. È assai probabile che essi siano stati strappati da qualche ambiente di quell'appartamento, forse attorno al 1960-1961, quando Paccagnini è impegnato a sondare a fondo le pareti di quella parte del complesso palatino. Non sono tuttavia emerse né documentazione né fotografie d'archivio a conferma di questa ipotesi.
I due affreschi, forse parte di un più ampio ciclo, rappresentano due figure femminili allegoriche su un fondo verdino e sono incorniciati rispettivamente da una fascia a cerchi (il 100963) e da una fascia con ghirlande di quercia (il 100964). La donna seduta tiene nella destra una corona di quercia o alloro, nella sinistra una palma e appoggiato alla sedia è uno scudo con la folgore di Zeus; si tratta con molte probabilità di una Nike; la composizione è facilmente confrontabile con altre prove di Comerio, anche grafiche (per esempio la *Venere che riceve il vaso da Psiche* nell'album di Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 12656-2C132, c. 6).
Meno ovvia è l'iconografia della seconda figura muliebre, stante e drappeggiata, con ali di farfalla e una freccia nella destra la cui punta essa "pizzica" con la mano sinistra. Potrebbe alludere a Psiche risvegliata dallo strale dorato, ma questa è di solito priva di ali.
Le pitture sono databili ai primi dell'Ottocento e forse alla prima metà del secondo decennio.
Mi pare che le maggiori affinità – quanto a cronologia e resa stilistica – si possano riscontrare con il tondo rappresentante *Amore e Psiche* (cat. 595); credo anzi che i due affreschi spettino alla stessa mano di quella tela e di altri affreschi, talvolta di qualità lievemente inferiore, pertinenti alla campagna decorativa guidata nel 1812-1813 da Agostino Comerio. A questo artista sono pertanto riferibili, su base stilistica, anche i due strappi in esame.

AGOSTINO COMERIO
Locate 1784 – Recoaro 1834

595. *Amore e Psiche* TAV. CXCIV
1813 (?)
olio su tela – Ø cm 120 ca.
inv. statale 100975
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Archivio fotografico storico: *Album del palazzo Ducale* 1904, fig. [9] (foto Premi); ISAL 54386.
Bibliografia: Giannantoni 1929, p. 57; Ozzola 1949, p. 26; Ozzola 1953, p. 30; Paccagnini 1973, p. [40]; Berzaghi 1990b, p. 65; Signorini 1990, p. 103 nota 48; L'Occaso 2002, p. 52; Tellini Perina 2003, p. 334; Berzaghi 2008, p. 85.

La tela viene collocata nella saletta all'epoca della sua ristrutturazione, avvenuta nel 1813, di cui dice Francesco Antoldi (1815, p. 17), dopo aver descritto la galleria degli Specchi: "Da questo Appartamento si passa nell'altro situato rimpetto alla Chiesa di S. Barbara. È questo assai comodo; e fu del tutto ristaurato, ed apparato di nuovo nell'anno 1813 con tappezzerie, e mobili moderni". Da allora, e proprio per il soggetto della nostra tela, l'ambiente ha preso il nome di sala di Amore e Psiche. La tela rappresenta infatti l'abbraccio tra il giovane figlio di Venere e Psiche ma non è esattamente riconducibile ad alcun preciso passo della storia narrata da Apuleio. È stata giustamente notata dalla Tellini Perina (2003, p. 334) la diffusione del soggetto in area lombarda in età neoclassica, a partire dalle decorazioni realizzate da Appiani in palazzo Busca Arconati Visconti, nella villa di Monza, nel palazzo Castelbarco e alla villa Belgioioso. Si può inoltre ricordare un album di disegni di Agostino Comerio, conservato nel Museo di Castelvecchio di Verona (inv. 12656-2C132), con varie scene della storia di Amore e Psiche.
La tela è menzionata da Giannantoni (1929, p. 57) che la dice posta in epoca austriaca in sostituzione "di qualche tela troppo bella per non essere oggetto di preda"; genericamente citata da Ozzola (1949, p. 26; 1953, p. 30), è correttamente ritenuta ottocentesca da Paccagnini (1973, p. [40]), Signorini (1990, p. 103 nota 48) e Berzaghi (1990b, p. 65); nel 1998 il tondo è "Attribuito alla scuola dell'Anselmi" nell'inventario statale e datato di conseguenza al XVIII secolo; lo segnalo poi come "forse opera di Felice Campi" (L'Occaso 2002, p. 52). In seguito, la Tellini Perina (2003, p. 334) ha sottolineato il morbido neoclassicismo dell'immagine e ha ragionato intorno al soggetto, che "ricorda quello trattato da François Gérard nel Cupido e Psiche (1798) del Louvre".
La nostra tela viene a colmare – come più o meno correttamente riferiva Giannantoni – un vuoto lasciato nel soffitto della saletta, già nota come "camerino dell'Udienza"; nel 1714 vi viene infatti levato un tondo a sottinsù con "un nodo di deità di Pavolo Veronese", in seguito giunto nello studiolo dell'appartamento Grande di Castello e quindi scomparso (Berzaghi 2008, p. 85; L'Occaso 2008b, p. 123).
Da un punto di vista stilistico, il dipinto è accostabile a due affreschi strappati da un imprecisato ambiente del palazzo Ducale (cat. 593-594), caratterizzati dalla stessa resa delle carni e dei tessuti, ma anche da simile impaccio anatomico: si vedano la testa, piuttosto stilizzata, di Psiche e le sue mani inerti. Caratteristiche simili si riscontrano anche in altre decorazioni dell'appartamento Ducale databili al 1812-1813, come gli adiacenti plafoni dei salottini di Leda e di Giove e Giunone (cfr. p. 39). L'autore della nostra tela dovrebbe pertanto essere Agostino Comerio.

Luigi Basiletti
Brescia 1780 – 1859

596. *Ritratto di Giuseppe Acerbi* TAV. CXCV
1816 ca.
olio su tela – cm 99,9x75
inv. generale 440
Cornice, cm 104x79x3,6
Iscrizioni: cartellino sul retro "Mostra J. F. Champollion"; sulla lettera "A monsieur Joseph de Acerbi a Castelgoffredo co[...] de Governament [...]nant de S.M.J.R.A. [...] Alexandrie"; sulla pianta i nomi delle località "CAIRO", "ALESSANDRIA", "DAMIATA" e "ROSETTA".
Provenienza: Castelgoffredo, Giuseppe Acerbi (fino al 1846); Milano, Agostino Zanelli (dal 1846 al 1876); Mantova, palazzo Accademico (dal 1876 al 1925); Mantova, palazzo Ducale (dal 1925 al 1982); Mantova, palazzo Te (dal 1982).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Giovetti 4603.
Bibliografia: Bianchi 1827, p. 107; Intra 1883, p. 46; Giannantoni 1929, p. 27; Ozzola 1950, n. 739; Curto 1983, pp. 17-18; Marinelli

1990, p. 167 nota 4; M. Mondini, in *Allgemeines* 1992-2011, 7 (1993), p. 360; Tamassia 1996, pp. 26, 50 e 106; M. Mondini, in *Luigi Basiletti* 1999, pp. 24-25; Falconi 2001, p. 84; Navarrini 2002, p. XV; Dapoto 2008, p. 16.
Esposizioni: Brescia 1826; Reggio Calabria 2008 (cfr. Dapoto 2008, p. 16).

Agostino Zanelli con un codicillo dettato nel 1856 dispone il lascito dell'intera collezione di Giuseppe Acerbi – di cui è nipote e unico erede – al Comune di Mantova: "E perché nulla manchi a completamento del concetto faccio dono al Municipio stesso del ritratto di mio Zio cav. Acerbi in uniforme di console generale austriaco in Egitto, che tengo ora nel mio appartamento in Milano, opera del distinto pittore Basiletti bresciano. Gradirei però che non ne venisse chiesta la consegna durante la vita della mia cara sorella Teresa Zanelli" (Navarrini 2002, p. XV).
Assieme alla straordinaria raccolta di antichità egizie, il ritratto in oggetto diviene quindi di proprietà municipale alla morte di Zanelli, nel 1876. Nel 1925 l'opera è depositata, assieme all'intera collezione Acerbi, in palazzo Ducale (Tamassia 1996, pp. 26 e 62), ma è restituita al Comune nel 1982 e si trova infatti oggi in palazzo Te.
La storia del quadro è ignota ai primi studiosi che citano l'opera: Intra (1883, p. 46), Giannantoni (1929, p. 27) e Ozzola (1950, n. 739), il quale ritiene il dipinto di scuola mantovana del XIX secolo.
Spetta a Curto (1983, pp. 17-18) la restituzione, grazie a non meglio precisate "notizie esterne", della tela al suo autore, il bresciano Luigi Basiletti, con una datazione al 1816. Il pittore nel 1826 espone nell'Ateneo di Brescia, ricevendone lodi, il nostro ritratto e due vedute (Bianchi 1827, p. 107; M. Mondini, in *Luigi Basiletti* 1999, p. 25). Nel 1816 Acerbi è in contatto epistolare con il pittore, al quale propone di seguirlo in Egitto. Basiletti declina con una lettera inviata da Brescia il 17 novembre 1816: "Il progetto di viaggio che mi fate presenta un aspetto di fortuna lusinghiero e massime per me che ho tanta passione per viaggiare, ma a dirvi con tutta sincerità non so decidermi ad abbandonare la mia famiglia, la patria, e le belle arti di Italia e di Europa. A ciò combinasi il mio fisico che essendo di costituzione non troppo forte non so come potrebbe resistere a lunghi viaggi di mare e di terra. Questi motivi mi inducono a sbracciare un progetto per me invero seducente. In Roma trovareste artisti che potrebbero secondare le vostre intenzioni. Palagi pittore che deve trovarsi a Milano vi potrebbe meglio di me darvi delle più precise istruzioni"; in alternativa suggerisce di rivolgersi al bresciano Alessandro Sala (BCMn, Carte Acerbi, b. I).
Giuseppe Acerbi (1773-1846), nativo di Castelgoffredo, è un celebre egittologo del primo Ottocento. Nel dipinto egli tiene nella mano una carta geografica dell'Egitto, oggetto dei suoi interessi e dei suoi studi.

Giulio Cesare Arrivabene
Mantova 1806 – Firenze 1896

597. *Ester davanti ad Assuero*
1833
olio su tela – cm 165,6x226,4
inv. generale 6782
Cornice, cm 183,2x245,3x7,5
Provenienza: Mantova, famiglia Striggi (da prima del 1838 a prima del 1905); Mantova, Daria Brivio Cavriani (fino al 1905); Mantova, palazzo Accademico (dal 1905 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922 al 1984); Mantova, palazzo Te (dal 1984 al 2010); Mantova, Municipio (dal 2010).
Proprietà: comunale.

TAV. CXCV
cornice: TAV. CCI

Bibliografia: Faccioli 1833; Arrivabene 1838, pp. 74-75; Anonimo, in *Allgemeines* 1907-1950, II (1908), p. 155; Giannantoni 1929, p. 48; *Mostra dei Pittori* 1939, pp. 65-66; Ozzola 1946, p. 21 n. 97; Ozzola 1949, n. 204; Ozzola 1953, n. 204; Perina 1965b, p. 644; Paccagnini 1973, p. [40]; Berzaghi 1990; Marinelli 1990, p. 157; S.-W. Staps, in *Allgemeines* 1992-2011, 5 (1992), p. 293; Tamassia 1996, p. 61; Sartori, Sartori 1999, I, p. 115; Ferlisi 2002, p. 185; Margonari 2010, pp. 109-110.
Esposizioni: Mantova 1939, p. 71 n. 3.

Il dipinto è documentato dal momento stesso della sua realizzazione: nel 1833 Francesco Faccioli scrive infatti che al concorso della Regia Accademia di Milano, avente per tema *La condanna di Amano primo ministro di Assuero sorpreso dal suo signore ai piedi di Ester*, il mantovano Giulio Cesare Arrivabene riceve lodi per aver "bene concepito il soggetto; lodevole l'espressione in generale e specialmente nella figura di Ester; armonia di colorito, diligenza d'esecuzione e buon disegno" essendo i suoi principali meriti. Precisa è anche la testimonianza di Opprandino Arrivabene, il quale ricorda che suo fratello Giulio Cesare "Nel 1833 concorse al grande premio di pittura, e la Commissione accademica trovati, fra i lavori de' concorrenti, due che le parvero degni del premio, lo aggiudicò ad entrambi; ma non essendo poi stato per ragioni economiche seguito il giudizio accademico, il quadro dell'Arrivabene (Amano innanzi alla regina Ester condannato a morte dal re Assuero) passò in Mantova alla marchesa Strigi" (Arrivabene 1838, pp. 74-75).
Non sappiamo precisamente a quale data e in quale occasione (forse per via matrimoniale o ereditaria), ma nel corso dell'Ottocento il dipinto giunge dalla famiglia Striggi a quella Cavriani, che dell'Arrivabene è più volte committente: per i Cavriani infatti l'artista invia da Roma la pala d'altare, di grandiose dimensioni, rappresentante *Ezzelino da Romano fermato da sant'Antonio di Padova*, che dal 1846 orna l'altare della prima cappella grande sulla destra della basilica di Sant'Andrea.
Il passaggio alla famiglia Cavriani della nostra tela sembra implicitamente attestato dal fatto che questa viene donata al Comune di Mantova, nel 1905, da Antonio Cavriani a nome della zia Daria Brivio Cavriani (ASCMn, cat. IX-9-6, 1901-1910, fasc. 1905). Giunto nelle collezioni civiche, il dipinto vi rimane pochi anni: nel 1922 è depositato in palazzo Ducale (Tamassia 1996, p. 61), dove resta fino al 1984. L'11 ottobre di quell'anno la tela viene restituita al Comune di Mantova ed è attualmente conservata in Municipio.
Ricordato da Giannantoni nel 1929 (p. 48), il dipinto viene esposto nel 1939 alla VII Mostra Sindacale, ed è successivamente menzionato o descritto in varie occasioni.
La tela appartiene all'attività giovanile di Arrivabene (sul quale: Margonari 2010), pittore formatosi a Milano presso l'Accademia di Brera, influenzato dall'opera di Luigi Sabatelli e di Giuseppe Diotti. Forse è attraverso queste personalità che potrebbe essere giunta al pittore mantovano l'eco dall'*Augusto e Cleopatra* di Mengs (Augusta, Städtische Kunstsammlungen): un testo base del neoclassicismo, al quale Arrivabene si è almeno in parte ispirato.
Nel cospicuo elenco manoscritto di opere di Arrivabene, approntato da Antonio Mainardi nella seconda metà del XIX secolo (BCMn, ms. 1006, pp. 50-53), la nostra tela non è menzionata. Questo elenco ricorda invece, tra l'altro, una *Santa Filomena* per il Collegio delle Vergini di Castiglione delle Stiviere, ora presso la canonica della parrocchiale dei Santi Nazario e Celso, e una "Santa Filomena, piccolo quadro (in S. Maurizio)", forse identificabile in una tela attualmente depositata presso il palazzo Ducale.

Pietro Sindico
Mantova 1818 – Parigi 1893

598. *San Carlo Borromeo offre a san Luigi Gonzaga la prima comunione* TAV. CXCVI
1839
olio su tela – cm 208,5x146,9
inv. generale 714
Provenienza: Mantova, Regio Ginnasio (fino al 1882); Mantova, palazzo Accademico (dal 1882 al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: statale (?).

Archivio fotografico storico: Giovetti 8900; una foto del 1933 in Archivio della Soprintendenza (ASoMn, Pos. II, PD).
Bibliografia: *Mostra iconografica* 1937, p. 73 n. 325; Ozzola 1946, p. 21 n. 99; Ozzola 1949, n. 206; Ozzola 1953, n. 206; *Mostra iconografica aloisiana* 1968, p. 148 n. 64; Berzaghi 1980, pp. 108-109 nota 32; L'Occaso 2008c, p. 172 nota 17; L'Occaso 2008d, pp. 17-19 e 25.
Esposizioni: Mantova 1937, n. 325; Castiglione delle Stiviere 1968, n. 64.
Restauri documentati: 1941, Arturo Raffaldini (ASoMn, esercizio finanziario 1940/1941, pos. 3, Restauro ad opere d'arte); 1961, Assirto Coffani (ASoMn, esercizio finanziario 1961/1962, pos. 3, Fondo straordinario per restauro opere); 1995, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto viene realizzato nel 1839 dal mantovano Pietro Sindico, come chiarisce una *Storia di Mantova* manoscritta del canonico Luigi Rosso. Questi descrive il "Nuovo quadro rappresentante San Luigi Gonzaga, che è ammesso alla prima sua Communione per mano di San Carlo Borromeo. Fu questo quadro fatto in Milano dallo studente di pittura Pietro Sindaco [*sic*] mantovano, figlio del vivente Vincenzo argentiere, per l'oratorio interno dell'Imperial Regio Ginnasio a carico di spontanee offerte dei scolari, e professori, dovendo servire di ancona al nuovo altare della detta cappella ora trasferita nell'antica aula del detto Ginnasio, siccome distrutto venne sin dall'anno 1833 l'antichissimo oratorio interno e ridotto ad altr'uso. Parlando di questo quadro il pittore (che dà grandi speranze avendo prodotto sin ora non pochi pezzi di sua professione, che meritarono i giusti elogi non solo de' suoi maestri in Milano, ma nella sua patria ed altrove degli intelligenti dell'arte) dimostrò genio magnifico nel suo pensiero. L'oggetto espresso venne con leggiadria e grazia. […]. Questo quadro […] venne riposto al suo luogo stabile decorato di nobile cornice indorata" (L'Occaso 2008d, pp. 17-18). Prima di collocarlo nell'oratorio, Sindico chiede di esporre il quadro in una sala dell'Accademia Virgiliana (AAVMn, b. 38, Atti della vecchia Accademia, fasc. 1839, 19 giugno 1839).
Il dipinto rimane nel Ginnasio fino al 1882; è quindi trasferito nel palazzo Accademico dove Intra lo descrive nel 1895 (App. 11, n. 108; L'Occaso 2008d, p. 25). Viene consegnato nel 1922 in palazzo Ducale, indicato nel relativo verbale (cfr. Tamassia 1996, p. 60), così come nell'inventario del palazzo Ducale (1948), come opera emiliana seicentesca.
Il dipinto è esposto alla *Mostra iconografica gonzaghesca* del 1937 (p. 73 n. 325) poiché rappresenta la prima comunione di san Luigi Gonzaga, impartitagli da san Carlo Borromeo nel 1580. Per analogo motivo è presente anche a Castiglione delle Stiviere, alla *Mostra iconografica aloisiana* del 1968 (p. 148 n. 64). Nel 1937 il quadro è indicato come di ignoto seicentesco, ma Giannantoni curiosamente aggiunge che lo "stile del dipinto accusa un'esecuzione della metà del Sec. XVIII"; Ozzola (1946, p. 21 n. 99; 1949, n. 206; 1953, n. 206) lo ritiene ottocentesco, di scuola romana; Bosio (in *Mostra iconografica aloisiana* 1968, p. 148 n. 64) lo cataloga come opera settecentesca; Berzaghi infine, nel 1980 (pp. 108-109 nota 32), lo cita solo per ribadire la sua originaria provenienza dal collegio gesuitico di Mantova, già indicata nel 1937. La restituzione della pala a Pietro Sindico avviene solo in tempi recenti (L'Occaso 2008d, p. 18).
Il pittore – a quanto è dato oggi sapere – dopo aver studiato all'Accademia di Brera esordisce ventunenne sulla scena mantovana con quest'opera, cui fa seguito due anni dopo un *Beato Alfonso de' Liguori* nella chiesa di San Leonardo (L'Occaso 2008d, p. 19). La sua successiva attività, tra l'Italia e la Francia, include una litografia inneggiante a Garibaldi (L'Occaso 2008c, p. 172 nota 17) e la pala d'altare della chiesa di Saint Roche a Nizza, di non altissima qualità, firmata "P. Sindico f."; non si hanno altre notizie su di lui sino alla fine degli anni Settanta, quando lo ritroviamo a Parigi, attivo come restauratore e astronomo (L'Occaso 2008d, pp. 19-21). Per una certa intelligenza nello studio della fonte di luce artificiale, e per la pennellata fluida e morbida, il dipinto è tra gli esiti più felici della pittura mantovana del primo Ottocento; dal punto di vista stilistico vi si nota l'ascendente di Sabatelli. Che l'opera appartenga già al Romanticismo lo denuncia anche una certa teatralità, nelle figure vestite come per un'opera verdiana.

Alessandro Ferraresi (?)
Mantova 1784 – 1871

599. *Torrione del Forte di Mantova spezzato dal terremoto* TAV. CXCVI
1851-1852 (?)
olio su tela – cm 70x92,9
inv. generale 6779; inv. statale 623
Cornice dorata e intagliata, cm 89x113,5x8
Provenienza: Mantova, Giovanni Berger; Trieste, Adalberto de Berger (fino al 1924); Mantova, palazzo Ducale (dal 1924 al 1984); Mantova, palazzo Te (dal 1984).
Proprietà: comunale (?).

La storia di questo dipinto è parzialmente ricostruibile attraverso la documentazione esistente presso l'Archivio Storico Comunale di Mantova (cat. IX-9-6, 1923-1926, fasc. 1924): un "Cenno storico sul quadro a olio di Giulio Ferraresi pittore mantovano". Qui si afferma che "Questo quadro venne dipinto nel 1851-52 per incarico di una Società di Cittadini Mantovani, che ne fece dono al già Ispettore delle Poste, – ora da parecchi anni defunto Consigliere sup. Cavaliere Giovanni Berger – in grata memoria di quindicenne suo soggiorno fra loro ed in concambio di altro quadro storico di maggiore dimensione del pittore Mantovano Conte... Arrivabene [*sic*], dal suddetto Cavaliere regalato alla Città di Mantova, ove tuttora trovasi in quella Pinacoteca". Questa memoria è allegata al fascicolo relativo all'acquisto dell'opera, comprata nel 1924 presso l'antiquario De Marchi di Trieste, dal cavalier Adalberto De Berger.
De Berger, nato a Mantova nel 1844, offre il quadro alla "Pinacoteca di Mantova" nel novembre 1923, includendovi la descrizione suddetta. Il dipinto rappresenta un evento dei primi di agosto del 1840 "allorché un mattino, con gran fracasso e scroscio per cedimento laterale delle fondamenta sottominate da lungo tempo dalle acque della Chiavica, la torre o Castello si spezzò d'un colpo lungo tutto il corpo dell'edifizio in due parti, come fedelmente si vede rappresentato sul quadro stesso, nell'atto in cui alcuni condannati in ritardo cercano salvarsi fuggendo attraverso la spaccatura del muro"; la torre sarebbe rimasta in quello stato altri dieci anni; è la stessa nella quale nel 1809 viene rinchiuso Andreas Hofer. Una lettera del 18 novembre 1923 di Cottafavi al sindaco di Mantova (ASoMn) dice che "La lettera del Sig. Di Berger intanto ci fa conoscere la provenienza del quadro dell'Arrivabene (soggetto biblico) che ora trovasi nel Gabinetto già dell'Imperatrice. Il quadro è fra quelli depositati in palazzo Ducale da codesta On. Amministrazione": il riferimento sembrerebbe all'*Ester e Assuero* (cat. 597).
Di un Giulio Ferraresi pittore non abbiamo notizia, ma non è improbabile che sia stata fatta confusione col poco conosciuto pittore mantovano Alessandro Ferraresi (1785-1871), autore di vaste campagne decorative e discreto paesaggista. Un suo *Promemoria* autografo del 1870 (ASMn, AP, b. 15, fasc. IV) purtroppo non menziona il nostro quadro, ma ciò non deve stupirci perché vi sono elencate solo ampie campagne decorative in case di privati e in luoghi pubblici. Dell'artista si conosce anche un disegno, rappresentante un *Paesaggio boschivo*, conservato nell'Archivio di Stato di Mantova (Carpeggiani 2007, p. 48 n. 17), discretamente confrontabile col nostro dipinto. Occorre inoltre segnalare un documento del 1827 che allude a lavori di pittura eseguiti dai pittori Giuseppe e Alessandro Ferraresi, forse fratelli, e dall'indoratore Gaetano Obè, in occasione del matrimonio di Annibale Cavriani con Teresa Arrigoni (ASMn, Archivio Cavriani, b. 181, fasc. 67; cortese segnalazione di Fabiana Mignoni).

ARTISTA MANTOVANO

600. *Ritratto di Francesco Buris* TAV. CXCVII
1840-1850 (?)
olio su tela – cm 55,3x44,2
inv. statale 95326
Cornice, cm 78,5x68,4x4,6
Iscrizioni: sul retro cartellino "Francesco Buris fu Cesare. 1779-1850".

GIACOMO ALBÈ (?)
Viadana 1829 – Milano 1893

601. *Ritratto di Eleonora Strozzi in Buris*
1860 ca.
olio su tela – cm 55,2x44,9
inv. statale 95327
Cornice, cm 77,8x67,4x4
Iscrizioni: su un cartellino sul retro "Eleonora Strozzi in Buris. 1793-1871".

Provenienza: Luzzara, Eleonora Cibele Buris (fino al 1958); Mantova, palazzo Ducale (dal 1958 al 1984); Mantova, palazzo Te (dal 1984).
Proprietà: comunale (?).

Nel 1957 Eleonora Cibele Buris di Luzzara offre in dono al "Museo Civico in palazzo Ducale" quattro ritratti dei genitori e dei nonni paterni, che giungeranno effettivamente a destinazione solo l'anno seguente (ASoMn, pos. XIV, scat. 53, Donazioni). Al momento della generosa offerta i dipinti sono attribuiti al pittore mantovano Giuseppe Razzetti. Essi rappresentano, come ricordano i cartellini ancora incollati sul retro dei dipinti, Francesco fu Cesare Buris (1779-1850) e la moglie Eleonora Strozzi (1793-1871), il figlio Alessandro Buris (1834-1896) con la consorte, Carolina Stinghini (della quale non sono riportati gli estremi cronologici) (cat. 611-612).
I ritratti di Cesare ed Eleonora, nonostante siano evidentemente *pendant*, potrebbero spettare a epoche e artisti diversi: il ritratto virile è di qualità tutt'altro che eccezionale e va datato forse entro il 1850, anno di morte di Cesare; il ritratto di Eleonora mi sembra invece posteriore e forse degli anni Sessanta. Il dipinto sembra impostato infatti su un realismo "fotografico" che suggerisce un'attribuzione al pittore viadanese Giacomo Albè, noto proprio come valente ritrattista. Dopo un apprendistato in patria e a Bergamo con Diotti, tornato in patria nel 1848 dopo un soggiorno a Cuba, si afferma presso la borghesia locale e dal 1859 allarga la sua area d'azione a Mantova, ottenendo grande successo come ritrattista delle famiglie patrizie. Il confronto con i suoi dipinti, come il *Ritratto di Vittorio Emanuele II* (Mantova, Municipio) o il *Ritratto di Teresa Magnaguti* (Faenza, Pinacoteca Comunale), è positivo. Ad Albè potrebbe quindi spettare il ritratto di Eleonora, mentre quello di Cesare non mi sembra riferibile alla stessa mano e mi pare anche anteriore e di qualità decisamente inferiore: non vi scorgo neppure l'elegante disegno purista di Giuseppe Razzetti, che tenderei quindi a escludere. È opera certa e inedita di Albè il *Ritratto del marchese Vincenzo Stanga*, firmato e datato 1888, conservato nella villa Stanga di Crotta d'Adda.

Giuseppe Razzetti
Mantova 1801 – 1888

602. *San Ludovico da Tolosa mostra le rose tenute nel risvolto della sua veste* TAV. CXCVIII
1852-1853
matita su carta da lucido, applicata su pannello in alveolare – cm 250x203
inv. generale 6577

603. *San Ludovico da Tolosa vestito da suddiacono*
1852-1853
matita su carta da lucido, applicata su pannello in alveolare – cm 240x200
inv. generale 6579

604. *San Ludovico da Tolosa fatto vescovo*
1852-1853
inv. generale 6572
matita su carta da lucido, applicata su pannello in alveolare – cm 266x117

605. *Morte di san Ludovico da Tolosa*
1852-1853
matita su carta da lucido, applicata su pannello in alveolare – cm 263x204,2
inv. generale 6574

Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (fino al 1915); Mantova, palazzo Ducale (dal 1915).
Proprietà: comunale.

Bibliografia: D'Arco 1853, pp. 16-19 nn. 4-7; Resti Ferrari 1853, p. 104 nota 47; D'Arco 1857-1859, I (1857), p. 54 e tavv. 34-37; D'Arco 1874, p. 156; Intra 1883, p. 94; Matteucci 1902, p. 178 nota 1; Patricolo 1911, pp. 36 e 59; Intra 1916, p. 124; Coletti 1925, p. 318 nota 16; Giannantoni 1929, p. 33; *Allgemeines* 1907-1950, XXVIII (1934), p. 59; Ozzola 1946, p. 6 n. 5; Ozzola 1949, nn. 5-8; Ozzola 1953, nn. 5-8; Paccagnini 1960, pp. 270-273; Ragghianti 1962, p. 36 (?); Schizzerotto 1977, p. 91 nota 5; F. Zuliani, in *Tomaso da Modena* 1979, p. 162; Bini 1983, p. 83 nota 11; Bini 1988b, pp. n.n.; Gibbs 1989, pp. 203 e 297; Berzaghi 1990c; Bazzotti 1992, p. 68 nota 54; Bazzotti 1993c, p. 277; Tamassia 1996, p. 58; Torresi 1999, p. 121; L'Occaso 2008c, p. 180.
Restauri documentati: 1995-1996, Paolo Crisostomi (Roma) (ASoMn, pos. II, PD, parte 3).

I quattro lucidi sono realizzati su mandato del Municipio di Mantova, datato 17 settembre 1852, dal pittore Giuseppe Razzetti (ASCMn, tit. X-3-4, fasc. 1861), che li porta a termine entro la fine dell'anno: nel 1853 d'Arco li acquisisce per il Museo Patrio e li descrive nel primo opuscolo dedicato alle collezioni della neonata istituzione. Rimangono presso l'Accademia Virgiliana fino al 1915, quindi sono consegnati al palazzo Ducale (cfr. Tamassia 1996, p. 58).

Questi lucidi sono eseguiti per un disguido: d'Arco – ordinando a Razzetti di copiare le pitture della cappella di San Bernardino in San Francesco – ritiene di serbare così memoria di affreschi della scuola di Mantegna. Egli è tratto in inganno da Cadioli, che nel 1763 (p. 59) scrive: "le pitture poi dell'altare di S. Bernardino sono di mano d'uno degli scolari del Mantegna". Cadioli – incapace di distinguere pitture del XIV e del XV secolo – alludeva ai murali attribuiti a Serafino de' Serafini nella cappella originariamente nota con la dedica a San Ludovico. La quattrocentesca cappella di San Bernardino è la prima entrando a destra: un'architettura semiindipendente, fatta costruire entro il 1459 dal protonotario apostolico Guido Gonzaga e in cui in seguito (negli anni Sessanta) è posto il mantegnesco *San Bernardino da Siena* che dal 1811 si conserva a Brera.

È Toesca (1912, pp. 271-272) il primo ad accorgersi che le decorazioni murali della cappella in San Francesco da cui sono tratti i lucidi sono invece di poco posteriori alla metà del Trecento, e le attribuisce di conseguenza a Tommaso da Modena.

Nonostante anche Giannantoni (1929, p. 33) menzioni i quattro lucidi come copie da Tommaso da Modena, Ozzola (1946, p. 6 n. 5; 1949, nn. 5-8; 1953, nn. 5-8) continua a ritenerli "Copie a contorno di quattro affreschi [...] del secolo XV e forse del Bonsignori", che ritiene perduti. È Paccagnini (1960, pp. 270-273) ad accorgersi nuovamente dell'equivoco e a mettere in collegamento i quattro lucidi non con ipotetiche storie di san Bernardino ma con le quattro storie di un santo francescano, che suppone essere san Ludovico da Tolosa, affrescate nella parete di fondo della cappella fatta realizzare da Ludovico Gonzaga in San Francesco, verso il 1370. Le pitture originali della cappella, già attribuite a Tommaso da Modena, includono le quattro storie citate (sulla parete di fondo) e un vasto ciclo di affreschi raffiguranti la Passione di Cristo. Questi murali sono attualmente attribuiti a Serafino de' Serafini (De Marchi 1999), o a quell'artista in collaborazione con un secondo maestro ferrarese (L'Occaso 2008c, p. 180 nota 53). Per l'esattezza, all'autore delle *Storie di san Ludovico* spetta senz'altro il *Trionfo di Sant'Agostino* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, mentre l'autore delle *Storie di Cristo* mantovane potrebbe essere un diverso autore, cui va riferito anche il frammento di *Storia di santa Dorotea* dello stesso museo ferrarese (inv. 25).

Le quattro pitture riprodotte nei lucidi di Razzetti rappresentano altrettanti momenti della vita di san Ludovico da Tolosa, correttamente identificati da Kaftal (1978, col. 624): l'inv. 6577 raffigura il santo che mostra al padre e a uomini della corte le rose tenute nel risvolto della veste, l'inv. 6579 il santo vestito da suddiacono da papa Bonifacio, l'inv. 6572 la sua consacrazione a vescovo e l'inv. 6574 la sua morte; in quest'ultima scena è stato identificato il ritratto di Luigi Gonzaga, primo Capitano del Popolo, nella figura col becchetto che osserva il santo morente.

Razzetti, pittore di gusto purista, ha copiato su lucido gli affreschi trecenteschi con la semplice linea di contorno e senza alcun suggerimento chiaroscurale, secondo la pratica di illustrazione libraria dell'epoca. Dai lucidi il conte d'Arco ricava delle copie disegnate in scala minore, poi incise da Lanfranco Puzzi e pubblicate nel 1857 (D'Arco 1857-1859, I (1857), tavv. 34-37).

GIUSEPPE RAZZETTI
Mantova 1801 – 1888

606. *Copia dagli affreschi della cappella Bonacolsi nel palazzo Acerbi-Cadenazzi (a: Gesù tra i dottori, San Pietro, San Paolo; b: Madonna col Bambino tra i santi Caterina e Leonardo; c: Battesimo di Cristo, Sant'Antonio Abate, Santo cavaliere e san Cristoforo, Madonna col Bambino, San Michele arcangelo, San Cristoforo, Santa Maria Maddalena)* TAV. CXCIX
1858
acquerello e tempera su carta – mm 222x318 ciascuno dei tre fogli
inv. generale 6573a, b, c
Iscrizioni: a: "Tav.ª I ª", "A.", "B.", "BENED|ICTUS | DOMIN|US DEUS | ISRAEL | QUIA VIS|ITAV"; b: "Tav.ª II ª", "A.", "B.", "C.", "S. KATERINA"; c: "Tav.ª III ª", "A.", "B.", "C.", "D.", "E."; sul cartellino apposto sul cartone su cui sono incollati i tre acquarelli: "Avanzi di Affreschi di poco posteriori all'epoca di Giotto rappresentanti storie sacre; Copiate in miniatura da Giuseppe Razzetti per incarico del Municipio, questi dipinti si trovavano nell'Oratorio dell'ex palazzo Bona[colsi] ora Cadenazzi (G. B. Intra [...] Mantova [...] 126[.])".
Provenienza: Mantova, palazzo Accademico (fino al 1922); Mantova, palazzo Ducale (dal 1922).
Proprietà: comunale.

Archivio fotografico storico: Fototeca Zeri, nn. 8435-8437 (PI 94, fasc. 12).
Bibliografia: D'ARCO 1857-1859, II (1859), p. 288; D'ARCO 1866; INTRA 1883, p. 126; MATTEUCCI 1902, p. 401; INTRA 1916, p. 163; RESTORI 1919, p. 88; *Allgemeines* 1907-1950, XXVIII (1934), p. 59; OZZOLA 1949, n. 44; OZZOLA 1953, n. 44; BINI 1983, pp. 37 segg.; BINI 1988, pp. 45-47; BINI 1988b, pp. n.n.; U. Bazzotti, in *Pittura a Mantova* 1989, pp. 7 e 211-212; GIBBS 1989, p. 216 nota 54; M. Gregori, in *Pittura a Mantova* 1989, p. X; BERZAGHI 1990c; ELZEVIER 1992, p. 103; *Indizii di castigato disegno* 1992, *passim*; BAZZOTTI 1993c, p. 265; SPANIO 1997, p. 419 nota 56; ZANICHELLI 1997, p. 62 nota 20; U. Bazzotti, in *Trecento* 2000, p. 78; FERLISI 2002, p. 185; BAZZOTTI 2008, pp. 61-63, 66 e 69; L'OCCASO 2008c, p. 187.
Esposizioni: Mantova 1992, s.n.

Verso la fine dell'anno 1857 Giuseppe Razzetti è incaricato dalla Commissione Comunale per la Conservazione delle Opere d'Arte, presieduta dal conte Carlo d'Arco, di copiare le pitture da poco scoperte nell'antica cappella del palazzo ora noto come Acerbi-Cadenazzi e allora di proprietà di Anselmo Cadenazzi. Gli acquerelli vengono completati nel 1858 e consegnati al Museo Patrio che li custodisce fino al 1922, anno in cui vengono depositati in palazzo Ducale (cfr. TAMASSIA 1996, p. 61).
I tre fogli sono spesso citati dagli studiosi che si occupano delle pitture tardo-duecentesche e trecentesche della cappella, dapprima bonacolsiana ma dal 1328 dei Gonzaga. I Bonacolsi acquisiscono difatti l'intero stabile entro il 1281; nel 1328, con l'avvento al potere dei Gonzaga, l'edificio diviene proprietà di Luigi, primo capitano del popolo (L'OCCASO 2003b, pp. 147-148; L'OCCASO 2005, pp. 325-326). Nel 1870 alcuni affreschi sono strappati e venduti: il Comune di Mantova non blocca l'operazione e non acquista le pitture e pertanto gli acquerelli di Razzetti rimangono fondamentali testimonianze per ricostruire il palinsesto decorativo della cappella, così come doveva apparire alla metà dell'Ottocento (BAZZOTTI 1992, pp. 56-65).
Gli affreschi che ornavano, e in discreta misura tuttora ornano, la cappella, appartengono a diverse fasi: un *San Michele*, una *Madonna col Bambino in trono*, e altre due figure di *Santi* (tra cui Antonio abate) sono databili ai primi del Trecento; agli inizi del XIV secolo si collocano anche le *Storie dell'infanzia di Cristo*, realizzate da un diverso artista, noto come Maestro della Cappella Bonacolsi. Una terza fase decorativa, cui spetta il *Matrimonio mistico di santa Caterina con san Leonardo*, appartiene alla fase immediatamente successiva al passaggio dell'immobile ai Gonzaga ed è opera di un maestro di cultura giottesca; una parte minima dell'affresco è ancora in sito, ma il *San Leonardo* è conservato nel Willumsens Museum a Frederikssund, in Danimarca, e due *Angeli* sono a New York (Metropolitan Museum of Art, inv. 1971.115.1a-b), mentre il riquadro principale (la *Madonna col Bambino e santa Caterina*) è presso la collezione Romano Freddi a San Silvestro di Curtatone. Della seconda metà del Trecento è una *Crocifissione* non più in sito (ma nella raccolta della Banca Agricola Mantovana) e del principio del secolo XV è forse il rimaneggiamento del *Cristo fra i Dottori* sulla parete di fondo.
Le delicate miniature di Razzetti fondono, com'è normale che sia, i diversi stili con cui gli affreschi sono eseguiti e li interpretano tutti in chiave purista; la lieve saturazione cromatica – forse imputabile al gusto del pittore ottocentesco – potrebbe anche rispecchiare in parte uno stato di conservazione migliore di quello attuale; la cappella versa oggi in un deplorevole stato di abbandono.
Una versione "a tratto" di questi acquarelli, ancora di mano di Razzetti, si conserva presso l'Archivio di Stato di Mantova (FERRARI 1992) ed è forse preliminare a incisioni non più edite.

GIULIO CESARE ARRIVABENE
Mantova 1806 – Firenze 1896

607. *Il doge Francesco Foscari*
1863
olio su tela – cm 155,4x116
inv. generale 6778; inv. statale 380
Cornice originale ottocentesca, cm 219x141x6
Iscrizioni: in basso a sinistra "Giulio Cesare Arrivabene Dipinse 1863".
Provenienza: Mantova, Fanny Revedin Magnaguti (fino al 1927); Mantova, palazzo Ducale (dal 1927 al 1984); Mantova, palazzo Te (dal 1984).
Proprietà: statale (?).

TAV. CC
cornice: TAV. CCII

Bibliografia: ANONIMO 1868; GIANNANTONI 1929, p. 48; *Mostra dei Pittori* 1939, pp. 65 e 71 n. 2; OZZOLA 1946, p. 21 n. 98; OZZOLA 1949, n. 205; OZZOLA 1953, n. 205; PERINA 1965b, p. 645; PACCAGNINI 1973, p. [40]; BERZAGHI 1990; SARTORI, SARTORI 1999, p. 119; L'OCCASO 2008c, p. 170; MARGONARI 2010, pp. 116-118.
Esposizioni: Mantova 1868; Mantova 1939, p. 71 n. 2.

Data e autore dell'opera sono attestati dalla firma, posta in basso a sinistra: "Giulio Cesare Arrivabene Dipinse 1863". Il quadro viene con ogni probabilità realizzato dal pittore mantovano per la famiglia Magnaguti. La cornice è assolutamente identica, fatte salve le dimensioni, a quella del *Cristo fra i dottori* che Arrivabene dipinge su committenza della contessa Fanny Revedin Magnaguti e consegna entro il 1866 alla chiesa di Sant'Egidio (cfr. *Guida di Mantova* 1866, p. 100). Il *Doge Foscari* giunge il 1 ottobre 1927 in palazzo Ducale, per legato della contessa, vedova del conte Ercole Magnaguti, la quale con il testamento del 17 agosto 1921 lascia l'opera alla "Pinacoteca Moderna" del palazzo Ducale (ASoMn, pos. II, scat. 4); nel 1937 è inventariata come opera di Arrivabene ma con l'imprecisa indicazione del soggetto come "Doge Grimani".
Il dipinto è ricordato sulle pagine della locale "Gazzetta", il 10 settembre 1868, poiché in mostra all'Esposizione Artistico-Industriale che quell'anno si tiene nel Liceo Virgilio. È inoltre citato in un manoscritto ottocentesco del bibliotecario Antonio Mainardi (BCMn, ms. 1006, pp. 50-53), tra le opere di Arrivabene. In palazzo Ducale il dipinto è menzionato da GIANNANTONI nel 1929 (p. 48), come "Doge Franco Foscari"; viene quindi esposto nel 1939 alla VII Mostra del Sindacato fascista, nella sezione retrospettiva, ed è citato nuovamente da OZZOLA (1946, p. 21 n. 98; 1949, n. 205; 1953, n. 205), dalla PERINA (1965b, p. 645), da PACCAGNINI (1973, p. [40]), da BERZAGHI (1990), da me (L'OCCASO 2008c, p. 170) e da MARGONARI (2010, pp. 116-118).
Il tema del dipinto è probabilmente desunto dalla tragedia byroniana *The two Foscari*, resa anche in forma operistica da Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave, a Roma, nel 1844. L'ottuagenario doge Francesco Foscari piange il triste destino dei suoi figli, tre dei quali morti e uno ingiustamente condannato all'esilio e poi anch'egli morto. Il soggetto – permeato di ideali civili e patriottici – aveva interessato Arrivabene già venti anni prima dell'esecuzione del nostro dipinto. Il mantovano scrive infatti a Hayez di essere stato informato da Opprandino Arrivabene del "quadro del Foscari" dipinto dal veneziano e oggi conservato a Brera (HAYEZ 1890, p. 140 doc. LIII). Qualche anno prima, nel 1836, il tema era stato trattato anche da Luigi Busi, nel quadro ora al Collegio Artistico Venturoli di Bologna, e lo stesso soggetto è dipinto anche da Antonio Zona e da Ludovico Raymond.
Nel *Doge Francesco Foscari*, opera della maturità, Arrivabene giunge a una misurata libertà pittorica e, ottenendo particolari effetti di luce e di sfumato, sembra partecipare in qualche misura alle istanze romantiche (L'OCCASO 2008c, p. 170).

JULIUS VICTOR BERGER
Neutitschein 1850 – Vienna 1902

608. *Un soldato e una donna in un interno gotico* TAV. CXCIX
1868
inv. generale 12861
matita, penna e lumeggiature di biacca su carta ocra – mm 348x256
Iscrizioni: "Jul. Berger 1868".
Provenienza: incerta.
Proprietà: statale.

Il disegno, recentemente riemerso dai depositi del Museo e di ignota provenienza, è stato inventariato nel 2009. Esso rappresenta una coppia in un interno gotico: si tratta di un soggetto al momento non identificato ma probabilmente di carattere storico.
Il foglio non presenta invece problemi di attribuzione o cronologia, essendo firmato e datato "Jul. Berger 1868": non esito a sciogliere il nome in Julius Victor Berger, un artista austriaco nato nel 1850 a Neutitschein, oggi Nový Jičín, nella Repubblica Ceca; quattordicenne entra nella Kunstakademie di Vienna e quattro anni più tardi è accolto nella Spezialschule für Historienmalerei dal professor Eduard von Engerth (TICHY 2001, p. 8); pertanto questo foglio, datato 1868, costituisce una prova collegabile proprio a quel determinato momento del giovane artista, noto soprattutto per essere stato, negli anni Ottanta, maestro di Gustav Klimt nella Kunstgewerbeschule viennese (in generale, sull'artista: TICHY 2001).
Va rilevato che l'artista compie un viaggio di studi in Italia, ma a date più tarde, cioè dal 1874: non è quindi possibile per ora stabilire le ragioni – come neppure la cronologia – dell'ingresso di questo foglio nelle collezioni mantovane.

ARTISTA VENETO O LOMBARDO

609. *Vecchio di profilo* TAV. CXCV
1880-1900 ca.
olio su tela – cm 50,2x41
inv. statale 39743
Cornice, cm 59,2x50,1x3
Provenienza: Mantova (?), Ugo Dolci (fino al 1959); Mantova, palazzo Ducale (al 1959).
Proprietà: statale.

Restauri documentati: 1995, laboratorio della Soprintendenza.

Il dipinto, studio di profilo di un vecchio, giunge al palazzo Ducale dalla collezione di Ugo Dolci, assieme ad altre opere (cat. 376 e 429). Inventariato nel 1993 come "Testa di uomo con barba bianca" di "Anonimo" e senza indicazioni cronologiche, il quadro è probabilmente databile al pieno Ottocento, come mi suggeriscono Berzaghi e Marinelli (com. or.). La pennellata estremamente sciolta, persino liquida, e la densità della materia pittorica fanno difatti pensare a un'esercitazione della fine del XIX secolo; Michele Danieli (com. or.) ritiene invece che si possa trattare di un'opera riccesca.

Aron Johansson (?)
Ryssby 1860 – Stoccolma 1936

610. *Grotta di Isabella d'Este* TAV. CXCIX
1886 (?)
acquerello su carta – mm 329x181
inv. statale 118699
Provenienza: Mantova, Bruno Garilli (fino al 2008); Mantova, palazzo Ducale (dal 2008).
Proprietà: statale.

Bibliografia: Bertelli 2008, p. 176.

L'acquerello viene acquistato dalla Società per il palazzo Ducale di Mantova, che lo rileva, grazie all'interessamento della presidentessa Mariarosa Palvarini Gobio Casali e di Paolo Bertelli, da Bruno Garilli (1929-2010). L'opera viene presentata da sua figlia Cristina come rilievo ottocentesco di una parete della Grotta di Isabella d'Este, secondo l'allestimento mantenuto fino ai primi del Novecento all'interno della Domus Nova. La Società per il palazzo Ducale ha quindi donato nel 2008 il foglio al Museo di palazzo Ducale.
Il riferimento ad Aron Johansson, da me suggerito su base stilistica, è accolto da Bertelli che concorda nel porre questo acquerello assieme ad altri due in collezione Bulbarelli, ma già di Virgilio Scarpari Forattini (Bertelli 2008, pp. 173-174). Non vi sono tuttavia elementi sul foglio a conferma né della provenienza, che supponiamo dalla stessa raccolta, né della paternità del foglio, che rimane speculativa.
Il foglio è lo studio di un viaggiatore ottocentesco, che documenta la fama della Grotta isabelliana alla fine del XIX secolo. Con una pennellata piuttosto larga e una descrizione sommaria, l'autore di questo foglio ha rilevato frontalmente una parete della Grotta, quella rivolta verso l'appartamento Ducale, rappresentandovi tanto la ricca *boiserie*, specie quella della volta, quanto le modeste tele barocche lì inserite (cfr. cat. 447-451). Qualche differenza di tratto rispetto alle opere firmate di Johansson – concordo in questo senso con Bertelli (2008, p. 176) – induce a proporre il suo nome con un punto interrogativo.

C. Scamonelli (?)
XIX secolo

611. *Ritratto di Alessandro Buris* TAV. CXCVII
1896 (?)
olio su tela – cm 82,5x59,4
inv. statale 95324
Cornice, cm 103,5x83,2x4,2
Iscrizioni: "C. S.lli" in basso a destra (e "1896"?); sul retro, cartellino "Alessandro Buris fu Francesco. 1834-1896".

612. *Ritratto di Carolina Stinghini in Buris*
1896
inv. statale 95325
olio su tela – cm 86,4x63
Cornice, cm 102,8x83,1x4,5
Iscrizioni: "C. Scamonelli 1896" in basso a destra; sul retro, cartellino "Carolina Stanghini in Buris".

Provenienza: Luzzara, Eleonora Cibele Buris (fino al 1958); Mantova, palazzo Ducale (dal 1958 al 1984); Mantova, palazzo Te (dal 1984).
Proprietà: comunale (?).

Restauri documentati: 2002, Augusto Morari.

Nel 1957 Eleonora Cibele Buris di Luzzara offre in dono al "Museo Civico in palazzo Ducale", come opere del mantovano Giuseppe Razzetti, quattro ritratti dei genitori e dei nonni paterni, che giungono effettivamente a destinazione solo l'anno seguente (ASoMn, pos. XIV, scat. 53, Donazioni). I ritratti di Francesco fu Cesare Buris (1779-1850) e della moglie Eleonora Strozzi (1793-1871) sono databili verso la metà dell'Ottocento (cat. 600-601), mentre quelli del loro figlio Alessandro Buris (1834-1896) e della sua consorte, Carolina Stinghini (della quale non sono riportati gli estremi cronologici), sono più tardi, della fine del secolo.
I ritratti di Alessandro e Carolina sono infatti datati 1896 e firmati, rispettivamente, "C. S.lli" e "Scamonelli" (o "Scamonolli"). Ciò esclude naturalmente, se ce ne fosse bisogno, una possibile paternità di Razzetti, morto nel 1889. Non ho purtroppo reperito informazioni su questo "Scamonelli", forse un artista locale. Credo non abbia a che fare con i Cominelli che lavorano, nello stesso periodo, nel Bresciano.

Achille Patricolo
Palermo 1867 – Palermo? 1932?

613. *Studio di restauro della facciata del palazzo del Capitano e della Magna Domus* TAV. CC
1899
inchiostro su carta, incollata su cartone applicato su pannello alveolare – cm 85,2x252
inv. statale 13374
Iscrizioni: "Mantova palazzo Ducale STUDIO di RESTAURO della FACCIATA", "A. Patricolo ril[evò] e dis[egnò] – Mantova 1899".
Provenienza: Mantova, palazzo Ducale.
Proprietà: statale.

Bibliografia: *Sesta e settima relazione* 1899, p. 246; Patricolo 1904, p. 40.
Esposizioni: Mantova 2002 (fuori catalogo).

Il disegno, a penna su carta applicata su un telaio alveolare in anni recenti, mostra una fase del restauro della facciata del palazzo del Capitano e della Magna Domus. Incaricato dei primi importanti restauri del palazzo Ducale, l'architetto palermitano Achille Pastricolo si dedica a cavallo tra XIX e XX secolo alla sistemazione dei due palazzi e delle loro facciate.
Il disegno viene anche pubblicato nel 1899 (*Sesta e settima relazione* 1899, p. 246), accompagnato dalla didascalia "La facciata esterna secondo le tracce risultanti dalle prime esplorazioni"; mostra l'edificio dopo lo scrostamento degli intonaci ed è definito "progetto-studio di restauro".
Come è noto, l'intervento parte dalla conoscenza del dipinto di Domenico Morone rappresentante la *Cacciata dei Bonacolsi* (cat. 70), che all'epoca si trova presso la collezione Crespi di Milano. Quel dipinto costituisce infatti un prezioso documento iconografico, ben noto alla fine dell'Ottocento, che mostra l'aspetto del palazzo del Capitano alla fine del XV secolo. Il ripristino di una *facies* rinascimentale e l'eliminazione delle "superfetazioni" manieriste, barocche e neoclassiche, passano quindi attraverso lo studio del dipinto Crespi, come lo stesso Patricolo (1904, pp. 9-10) confessa; sembrerebbero quindi ingenerose le critiche riservate al progetto stesso da Melani (1902, p. 109).
Patricolo disegna infatti la facciata dell'edificio, progettando la rimozione delle finestre settecentesche – disposte su due ordini al primo piano dell'edificio – e la ricostruzione di quelle quattrocentesche sulla scorta del dipinto; persino la ricostruzione delle gabbie è ispirata da quell'opera, anche se non è contemplata nel progetto di Patricolo.
Questo viene attuato nei primi anni del XX secolo: nel 1906 i lavori (su cui almeno: Signori 2000; Grimoldi 2003, p. 348) sono conclusi.

Tavole

1

2

3

4

5

6

8

9

13

11

10

12

7

14

15

16

18

17

19

20

21

23

22

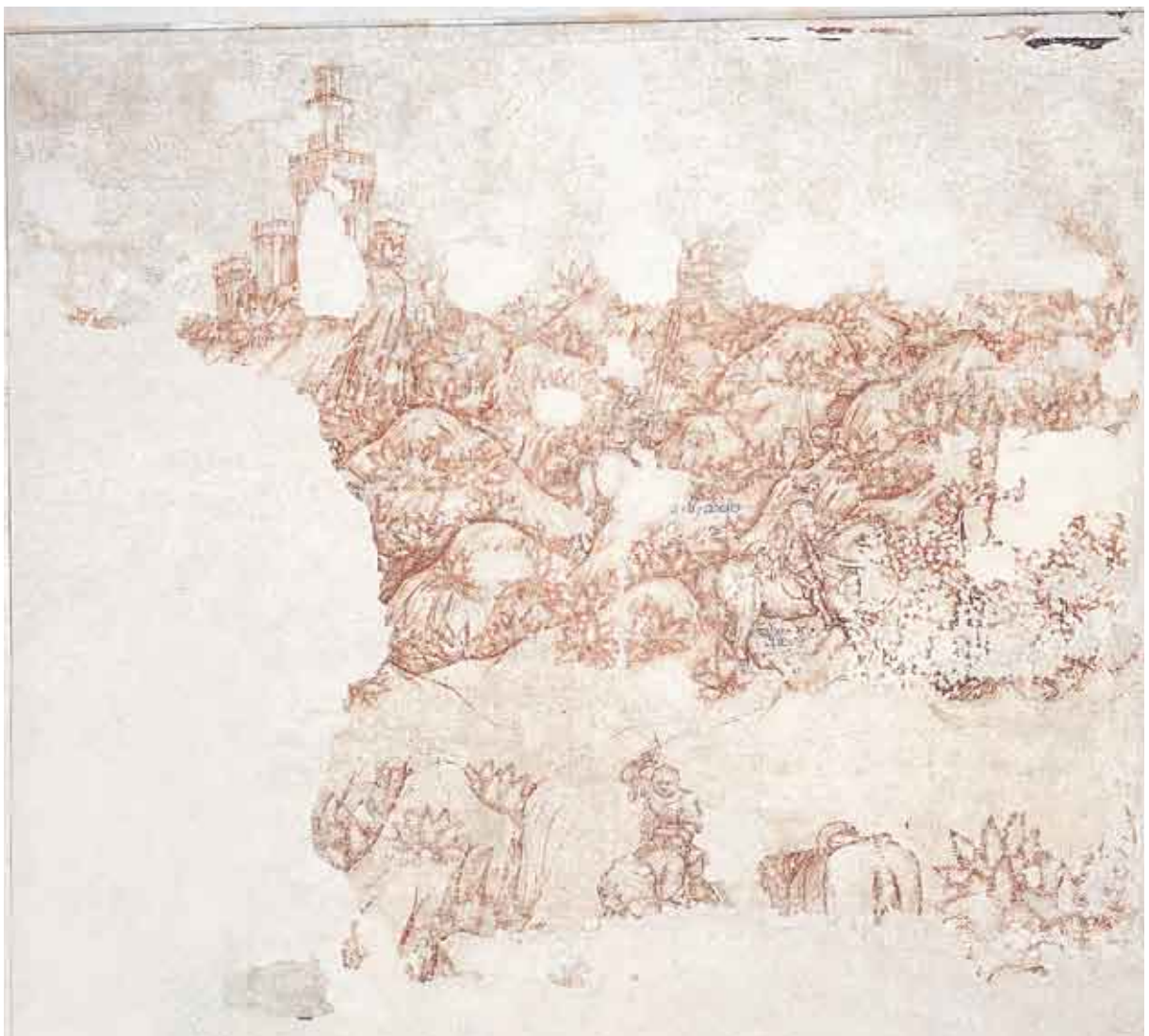
25

24

26

27

30 e 35



28

29 (particolare)

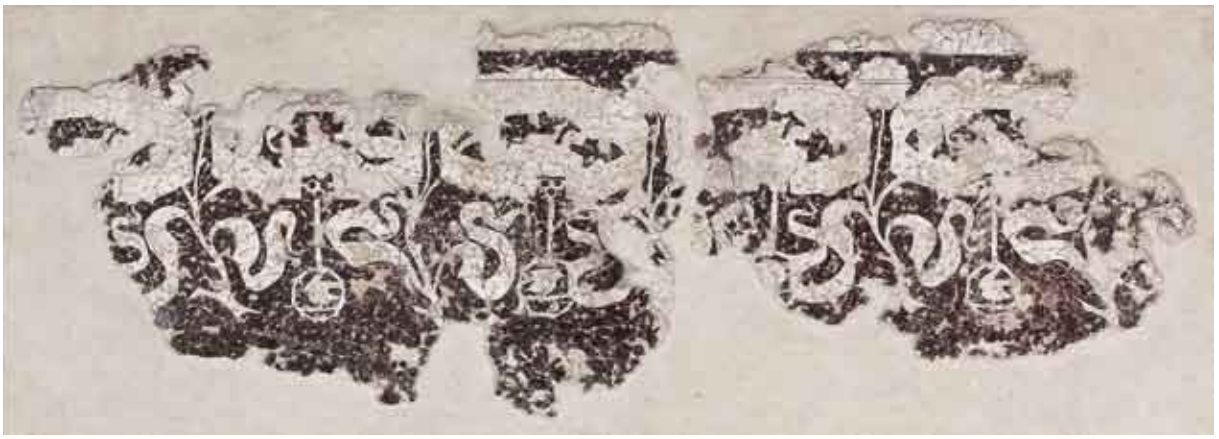
29 (particolare)

36

37

31

43



38

33

34

32

41

39

45

40

46

42

47

44

48

50

51

49

52

53

56

57-58

63

54

55

59

60

61

62

65

66

67

68

72

73

71

70

80

76

75

82

77

74

69

64

78

79

85

84

81

83

86 (particolare)

87 (particolare)

92

88

93

97

104

89

90

91

102

99

100

103

105

106

101

107

108

117

94

95

96

98

109

110

111

114

113

115

116

112

118

119

122

120

123

121

127

124

129

128

125

131

126 (prima del restauro)

130

133

134

135

138

132

136

137

139

141

140

142

143

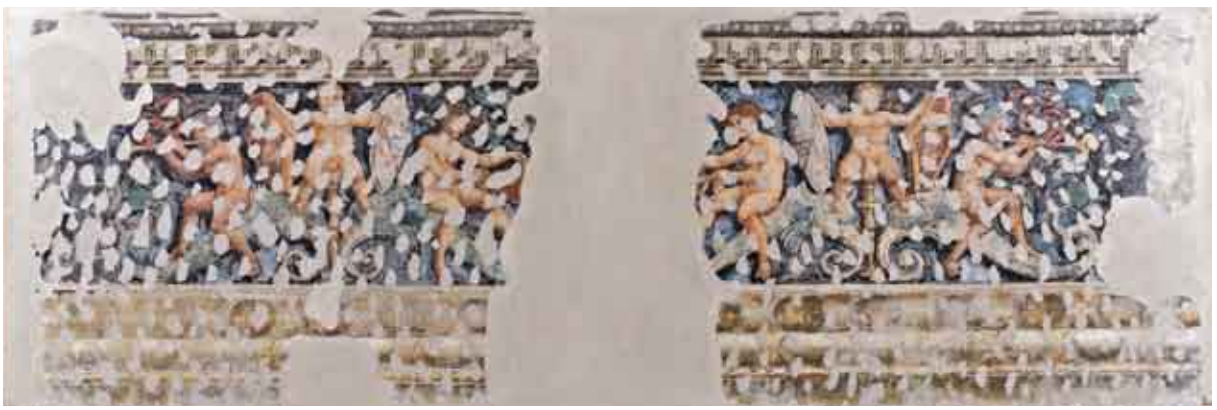
146

148

144

149

150



147

145

159

162

161

151

152

154

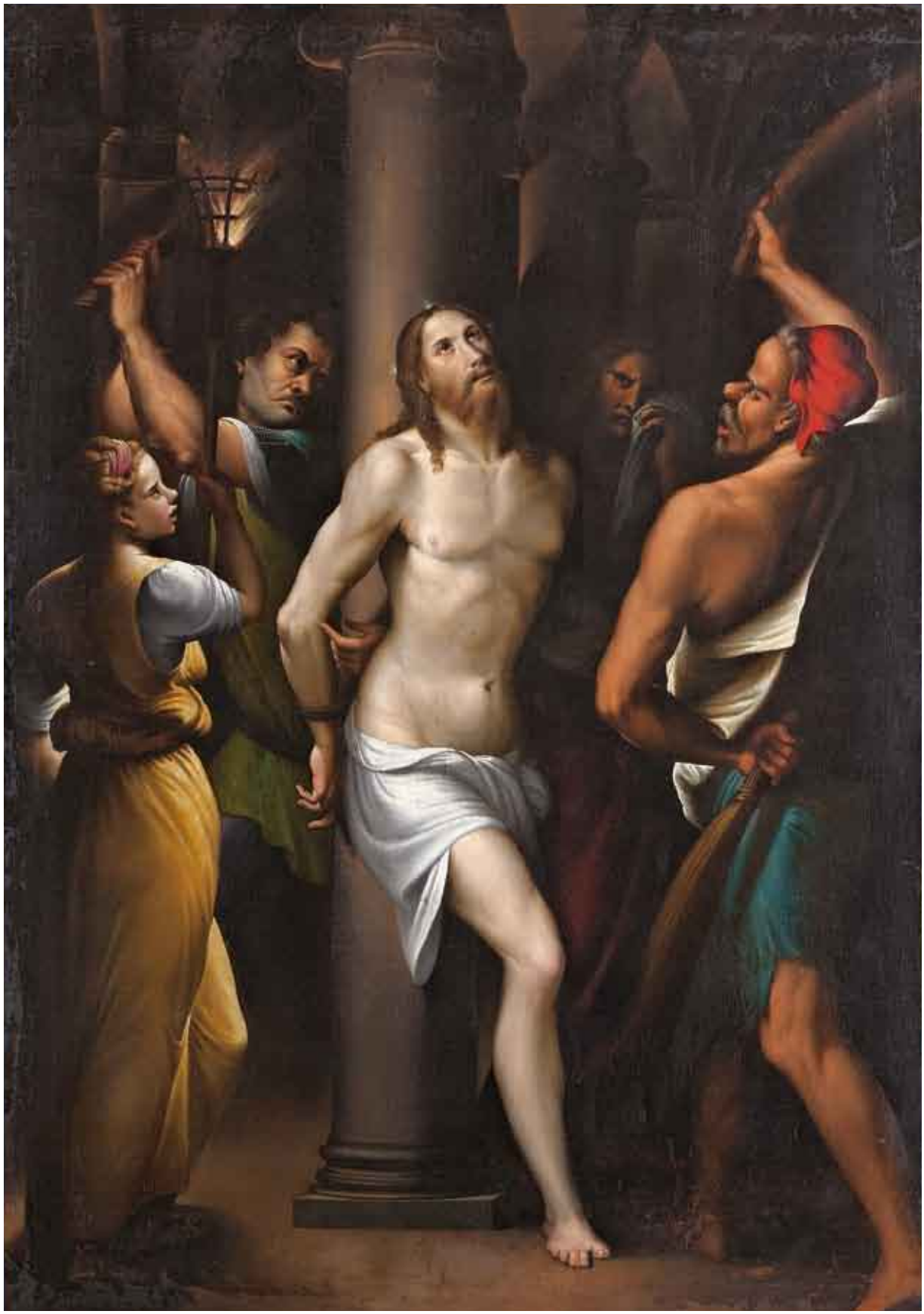
153

155

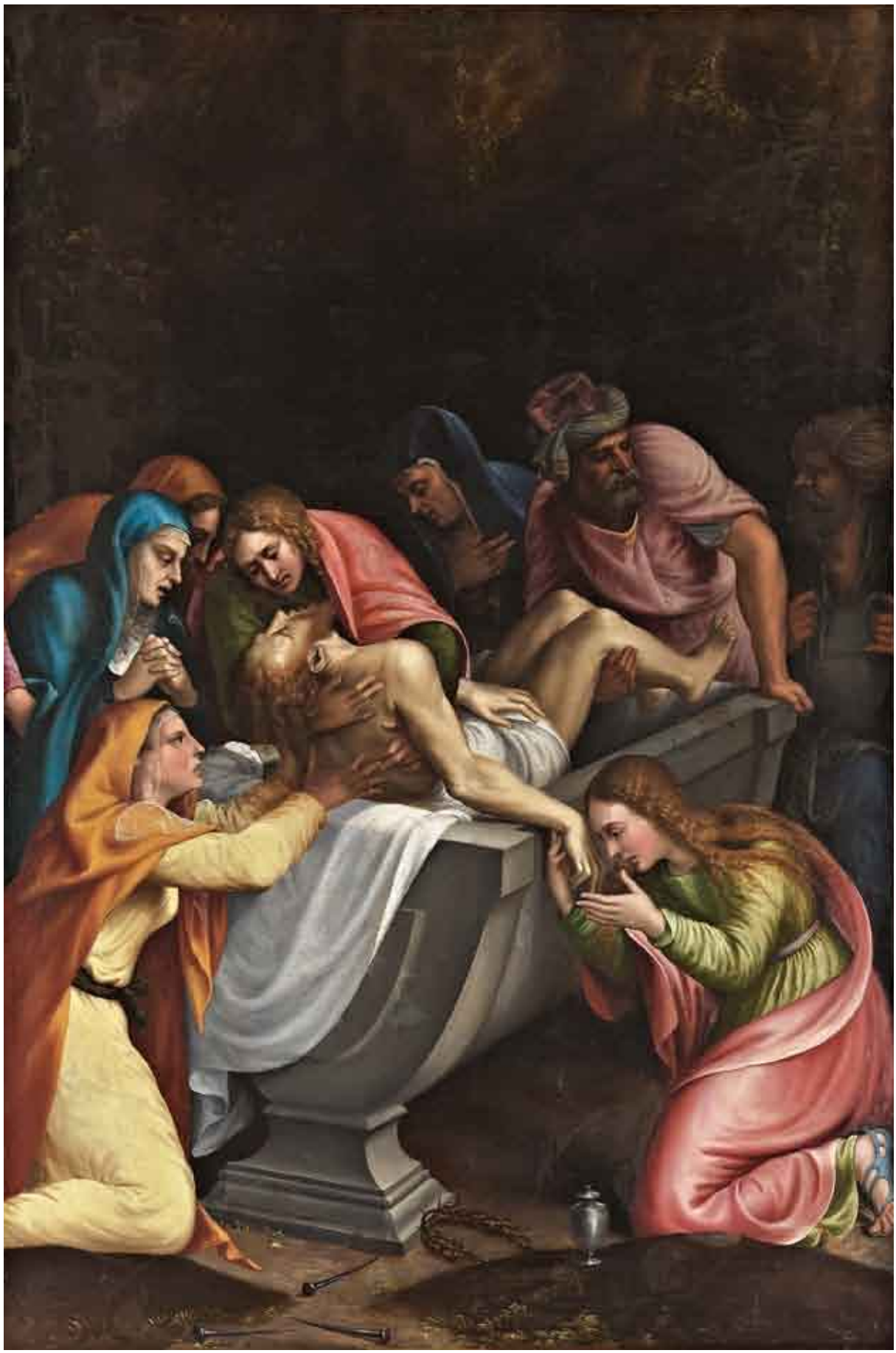
156

158

157



163



164

160

169

165

170

171

168

175

172

173

174

176

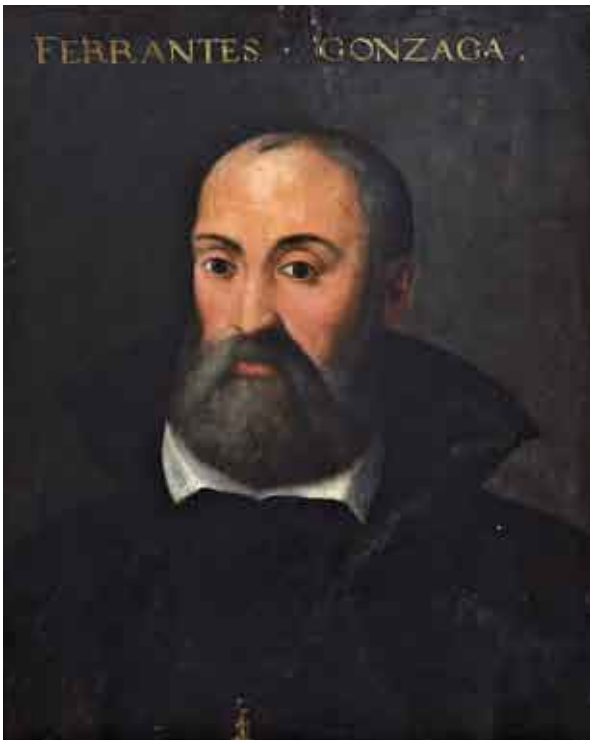
177

166

167

178

191

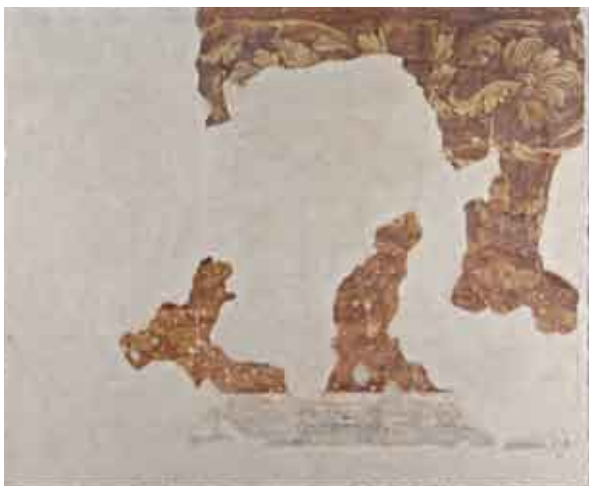


202

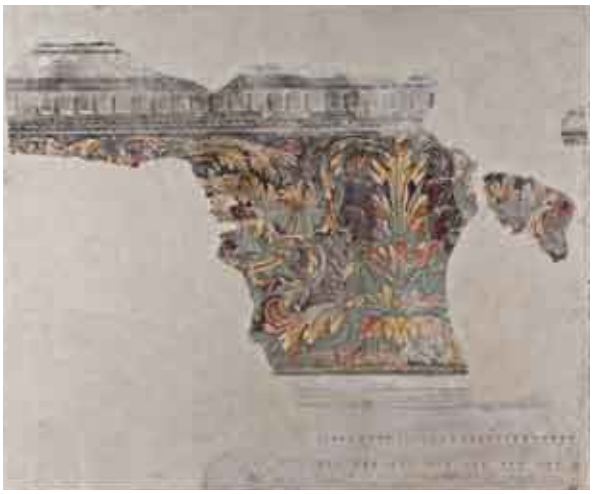
180

181

182



183



184

185

186

187

188

190

189

209

206

210

207

208

211

179

192

193

194

195

196

203

215

218

197

219

204

229

198

199

200

201

230

236

238

237

239

205

240

213

212

216

217

214

220

221

222

223

224

225

226-227

225 (particolare)

222 (particolare)

228

241

233

232

231

234

235

243

242

247

244

248

250

249

251

252

254

253

255

256

258

257

259

246

260

245

261

262

264

263

265

266

267

268

269

271

272

270

273

274

275

281

280

282

276

278

279

277

290

300-304

283

284

285

286

287

289

291

292

288

293

295-296

297

298

294

299

310

312

306

308

311

313

305

307

309

315

316

317

314

319

320

323

322

325

321

334

367

324

350

331

318

333

332

345

336

335

337

339

338

340

327

326

329

330

342

343

349

344

347

346

352

351

351 (particolare)

356

354

353

355

357

359

358

360

361

363

362

364

365

328

341

348

380

377

378

373

374

366

375

372

376

370

369

368

371

379

381

399

382

383

384

385

386

389

390

387

388

396

391

394

395

397

392

393

398

402

400

401

403

404

406

405

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

421

419

420

418

456

422

458

424

423

425

426

433

427

428

432

429

434

443

441

442

439

431

430

457

435

452

436

437

444

438

445

440

440 (particolare)

447

450

451

448

449

462

446

459

460

453

454

455

463

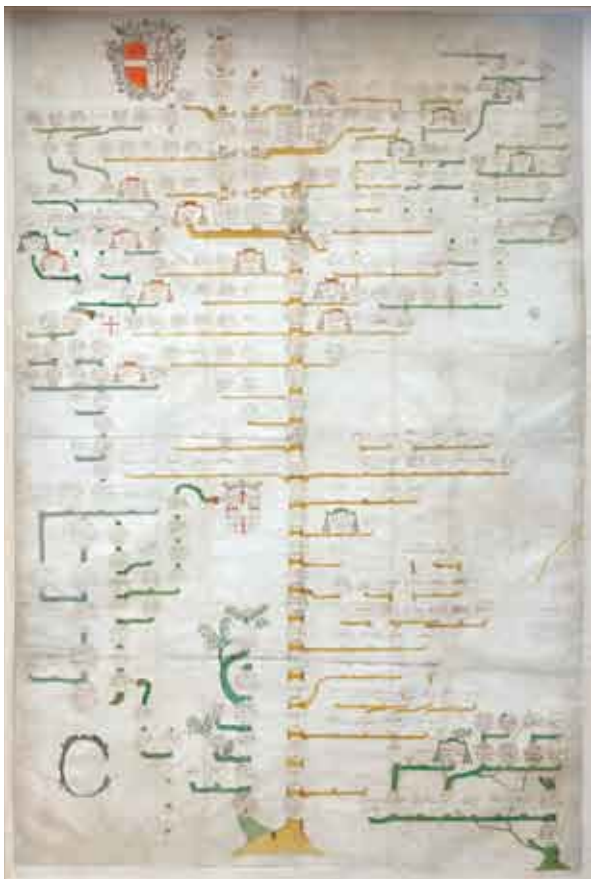
464

461

465

466

487



500

494

515

467

471

468

472

469

473

470

474

475

476

477

478

479

480

481

484

482

485

483

486

488

489

490

491

496

492

495

493

498

497

505

499

551

553

552

554

501

502

503

504

506

512

507

508

509

510

511

513

514

516

517

518

519

555

520

556

557

530

521

522

523

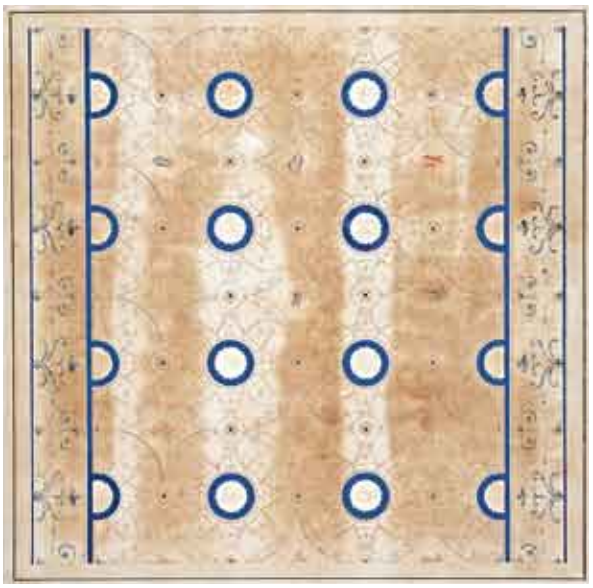
524

525

528

527

526



529

559

531

532

558

560

561

533

549

534

537

535

536

540

541

538

539

542

543

544

545

546

547

548

550

564

562

563

566

567

568

569

570

573

580

571

572

574

575

576

577

578

579

582

583

584

585

586

587

588

592

589

590

591

595

593

594

609

596

597

598

599

600

601

611

612

565

602

603

604

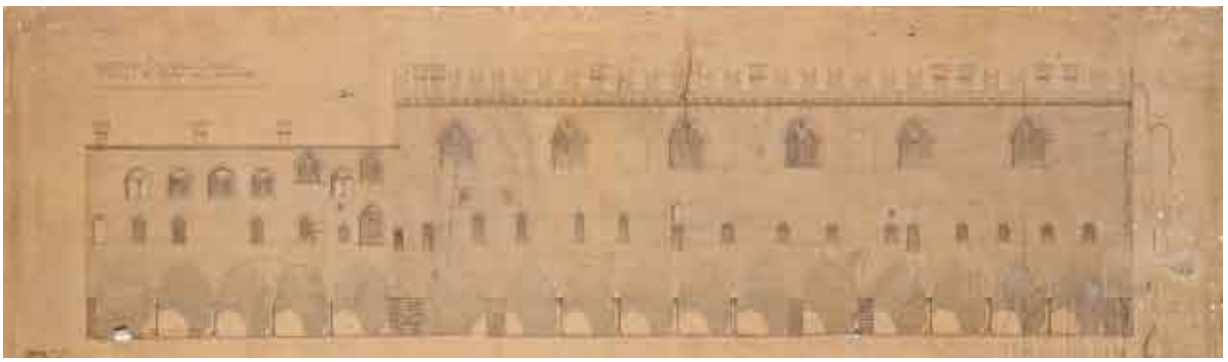
605

606

608

610

607



613

70

247

343

76

284

501

221

297

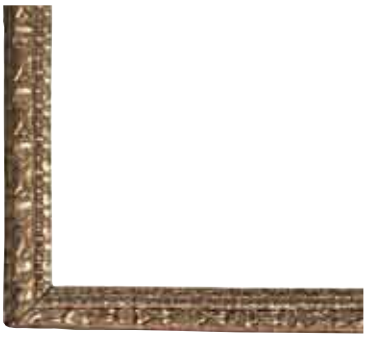
504

233

318

597

242


319

601

516

607

530

Fig. 1 – Mantova, Ognissanti, parete con affreschi (cat. 3-4) prima dello strappo.

Fig. 3 – Mantova, San Domenico, campanile, affresco (cat. 13) prima dello strappo.

Fig. 2 – Affresco con *San Giacomo* strappato da San Salvatore a Mantova, e in seguito scomparso.

Fig. 4 – La *Madonna del Popolo* (dal cat. 96), incisione, Milano, Civica Raccolta Achille Bertarelli (SP 29-18).

Fig. 5 – Mantova, Palazzo Agnelli, nel 1957-1960, durante le demolizioni e lo strappo degli affreschi (cat. 168-177).

Fig. 6 – Pieve di Coriano, Santa Maria, altare dell'Annunciazione (cat. 234) prima del 1932.

Fig. 8 – Già Mantova, Museo di palazzo Ducale, inv. 7004 (cfr. cat. 521-529).

Fig. 7 – Ipotesi di ricostruzione della pala di Rubens (cat. 295-298) (da Bazzotti 1992, p. 46).

Fig. 1 – Antonio Pisano, detto Pisanello, *Testa di nero*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2324 (cfr. cat. 28-48).

Fig. 3 – Antonio Allegri, detto il Correggio, *Santa Maria Maddalena*, New York, Pierpont Morgan Library, inv. IV, 30 (cfr. cat. 84).

Fig. 2 – Antonio Pisano, detto Pisanello, *Studi con trombettieri*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2300r (cfr. cat. 28-48).

Fig. 4 – Francesco Bonsignori, *Figura di monaca*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895.9.15.541 (cfr. cat. 88).

Fig. 5 – Francesco Mosca (copia da?), *Andata al Calvario*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1980,0628.35 (cfr. cat. 130).

Fig. 7 – Giulio Romano, *Deposizione*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1966,0611.1 (cfr. cat. 164).

Fig. 6 – Giulio Romano, *Caduta di Icaro*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3499 (cfr. cat. 159).

Fig. 8 – Giulio Romano, *Augusto e la Sibilla*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 1981.51 (cfr. cat. 165).

Fig. 9 – Ignoto, *Martirio di san Sebastiano*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 11533 (cfr. cat. 217).

Fig. 10 – Antonio Maria Viani, *Arcangelo Michele*, Teplice, Regionální muzeum, inv. CA 726 (cfr. cat. 274).

Fig. 11 – Pieter Paul Rubens, disegni per un *Martirio di Sant'Orsola* (?), Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, inv. V 104 (cfr. cat. 294).

Fig. 20 – Giuseppe Bottani, *Angelo tubicino*, Roma, collezione Trombadori (cfr. cat. 533).

Fig. 12 – Pieter Paul Rubens, *Ritratto di Francesco IV Gonzaga*, Stoccolma, Nationalmusem, inv. NMH 1918/1863 (cfr. cat. 295-298).

Fig. 13 – Pieter Paul Rubens, *Ritratto di Ferdinando Gonzaga*, Stoccolma, Nationalmusem, inv. NMH 1917/1863 (cfr. cat. 295-298).

Fig. 14 – Jacopo Palma il Giovane, studi per *Psiche soccorsa da Amore* e le *Nozze di Amore e Psiche*, ubicazione ignota (cfr. cat. 305 e 307).

Fig. 15 – Sante Peranda (?), *Psiche portata al dirupo*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 1056 (cfr. cat. 310).

Fig. 16 – Sante Peranda, *Psiche davanti a Proserpina*, ubicazione ignota (cfr. cat. 311).

Fig. 17 – Jacopo Palma il Giovane, *Psiche osserva Amore dormiente*, Modena, Biblioteca Luigi Poletti, inv. 687 (cfr. cat. 306).

Fig. 18 – Jacopo Palma il Giovane, *Uomo e centauro*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 797 (cfr. cat. 314).

Fig. 19 – Jacopo Palma il Giovane, *Figura maschile di spalle*, già Sotheby's, Parigi, 25 marzo 2009, lotto 6 (cfr. cat. 314).

Apparati

ABBREVIAZIONI

a.: anno
App.: Appendice
b.: busta
c.: carta
cat.: catalogo
col.: colonna
com. or.: comunicazione orale
com. sc.: comunicazione scritta
ed.: edizione
fasc.: fascicolo
n.: numero
n.n.: non numerate
rist.: ristampa
tav.: tavola
vol.: volume

AAVMn: Archivio dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova
ASCMn: Archivio Storico Comunale di Mantova
  tit.: titolo
  cat.: categoria
ASDMn: Archivio Storico Diocesano di Mantova
ASMi: Archivio di Stato di Milano
ASMn: Archivio di Stato di Mantova
  AG: Archivio Gonzaga
  AN: Archivio Notarile
  AP: Archivio Portioli
  CRS: Corporazioni Religiose Soppresse
  DPA: Documenti patrii d'Arco
  DU: Demaniali e Uniti
  RN: Registrazioni Notarili
  Sc: Scalcheria
ASoMn: Archivio della Soprintendenza di Mantova
  pos.: posizione
  rend.: rendiconti
  scat.: scatola
BCMn: Biblioteca Comunale di Mantova
BSCr: Biblioteca Statale di Cremona
BSMn: Biblioteca del Seminario di Mantova

ARCHIVI FOTOGRAFICI CITATI

Alinari: Firenze, Archivio Alinari
Bardini: Firenze, Museo Bardini, Archivio Bardini (cfr. Fahy 2000)
Calzolari: Mantova, Archivio di Stato, Archivio Calzolari
Cini: Venezia, Fondazione Cini
Giovetti: Mantova, Archivio di Stato, Archivio Giovetti
ISAL: Cesano Maderno (Milano), Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda
Longhi: Firenze, Fondazione Longhi
Paccagnini: Siena, Università Statale degli Studi, Fototeca "Giovanni Previtali", Archivio Giovanni Paccagnini
Ragghianti: Lucca, Fondazione Ragghianti
Sansoni: Firenze, Archivio di Stato
Zeri: Bologna, Fondazione Zeri

MANOSCRITTI FREQUENTEMENTE CITATI

ms. Arisi XVII-XVIII sec.
  D. Arisi, *Accademia de' pittori, scultori ed architetti cremonesi altramente detta Galleria di uomini illustri*, Cremona, Biblioteca Statale, ms. AA.2.16.
ms. Cavalcaselle XIX sec. (1877?)
  G.B. Cavalcaselle, Venezia, Biblioteca Marciana, ms. IV 2024 (=12265).
ms. Eastlake 1857
  Ch. Eastlake, Londra, National Gallery, ms. NG 22/1-37, 1857, V[3].
ms. Frizzoni 1874-1876
  G. Frizzoni, Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. S 161 inf., fasc 10.
ms. Horne 1898
  H. Horne, Firenze, Fondazione Herbert P. Horne, ms. H.II.6 (inv. 2592).
ms. Oretti 1775
  M. Oretti, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 96 bis.
ms. Peruzzi 1575-1576
  A. Peruzzi, *Visitacio Mantuae*, Bologna, Archivio Generale Curia Arcivescovile, H-492.

Bibliografia

(l'asterisco * indica un rimando interno alla voce che esso precede)

Abbazia di Matilde 2008
L'Abbazia di Matilde. Arte e storia in un grande monastero dell'Europa Benedettina (1007-2007), catalogo della mostra (San Benedetto Po, 2008-2009), a cura di P. Golinelli, Bologna 2008.

Abiti 1999
M. Abiti, *Per la pittura del Seicento in San Nicolò a Treviso. Novità e revisioni d'archivio*, in "Venezia Arti", 12, 1998 (1999), pp. 37-48.

A casa di Andrea Mantegna 2006
A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento, catalogo della mostra (Mantova), a cura di R. Signorini, con la collaborazione di D. Sogliani, Cinisello Balsamo (Milano) 2006.

Acidini Luchinat 1998-1999
C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, I-II, Milano-Roma 1998-1999.

van Ackere 1969
J. van Ackere, *L'Europe de la Renaissance, du Baroque et du Rococo*, Bruxelles 1969.

Affò 1780
I. Affò, *Vita di Vespasiano Gonzaga duca di Sabbioneta, e Trajetto, marchese di Ostiano, conte di Rodigo, Fondi, ec.*, Parma 1780 (ed. Mantova 1975).

Affò 1787
I. Affò, *Istoria della città e ducato di Guastalla*, I-IV, III, Guastalla 1787 (ed. anast. Bologna 1982).

Affreschi nelle ville venete 2008
Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, Venezia 2008.

Affreschi nelle ville venete 2009
Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, Venezia 2009.

Age of Rubens 1993
The Age of Rubens, catalogo della mostra (Boston, Toledo, 1993-1994), a cura di P.C. Sutton, con la collaborazione di M.E. Wieseman, Boston 1993.

Agosti 1992
G. Agosti, *Le nozze di Perseo*, [Milano] 1992.

Agosti 1995
G. Agosti, *Su Mantegna, 4. (A Mantova. Nel Cinquecento)*, in "Prospettiva", 77, 1995, pp. 58-83.

Agosti 1995b
G. Agosti, *Su Mantegna, 5. (Intorno a Vasari)*, in "Prospettiva", 80, 1995, pp. 61-89.

Agosti 1998
G. Agosti, *Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano*, in "Prospettiva", 91-92, 1998, pp. 171-185.

Agosti 2001
G. Agosti, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra, Firenze 2001.

Agosti 2004
G. Agosti, *Cronaca delle «Antiquarie»*, in *Antiquarie prospetiche romane*, a cura di G. Agosti, D. Isella, Parma 2004, pp. XXIX-XC.

Agosti 2005
G. Agosti, *Ai fanatici della marchesa*, in A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, Milano 2005, pp. VII-XXXVII.

Agosti 2005b
G. Agosti, *Stefano all'Archivio*, in *L'Occaso 2005, pp. XI-XXI.

Agosti 2005c
G. Agosti, *Su Mantegna. I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005.

Agosti 2006
G. Agosti, *Mantegna 1961 Mantova*, Mantova 2006.

Agosti 2008
G. Agosti, *Intorno alla Madonna della Vittoria*, in **Mantegna* 2008, pp. 297-305.

Agosti 2008b
G. Agosti, *Mantegna 2046*, in **Mantegna* 2008, pp. 29-51.

Agosti 2010
G. Agosti, *Il Francesco II di Molly Bourne*, in "Prospettiva", 136, 2009 (2010), pp. 69-79.

Aikema 1997
B. Aikema, *Mantua. Fetti*, in "The Burlington Magazine", CXXXIX, 1127, 1997, pp. 142-144.

Album del Palazzo Ducale 1904
Album del Palazzo Ducale di Mantova, Mantova 1904.

de Aldecoa 2004
C. de Aldecoa, *Un portrait de Domenico Fetti, ou la source de la Madeleine Doria*, in "Les Cahiers d'Histoire de l'Art", 2, 2004, pp. 9-13.

Aleardi, Bernasconi 1851
A. Aleardi, C. Bernasconi, *Descrizione dei dipinti raccolti dal D.r Cesare Bernasconi nella sua casa di Verona*, Verona 1851.

Algeri 2003
G. Algeri, *Il ciclo pisanelliano*, in **Palazzo Ducale* 2003, pp. 63-80 e 84-85.

Allgemeines 1907-1950
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, a cura di U. Thieme, F. Becker, I-XXXVII, Leipzig 1907-1950.

Allgemeines 1992-2011
Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, a cura di G. Meißner, I-LXV, München 1992-2009, LXVI-LXIX, Berlin-New York 2011.

Alloisi 2001
S. Alloisi, *Personaggi e interpreti. Ritratti della Collezione Corsini*, catalogo della mostra, Roma 2001.

Amadei 1750 [ed. 1954-1957]
F. Amadei, *Cronaca universale della città di Mantova*, a cura di G. Amadei, E. Marani, G. Praticò, I-V, Mantova 1954-1957.

Amadei 1940
G. Amadei, *Incomparabili sculture greche e nuova regalità delle "Sale di Manto e degli Arcieri"*, in "Mantus", VIII, 1, 1940, pp. 5-7.

Amadei, Marani 1969
G. Amadei, E. Marani, *Famiglie mantovane*, in "Civiltà Mantovana", 21, 1969, pp. 141-170.
Amadei, Marani 1975
G. Amadei, E. Marani, *I Gonzaga a Mantova*, Milano 1975.
Amadei, Marani 1978
G. Amadei, E. Marani, *I ritratti gonzagheschi della collezione di Ambras*, Mantova 1978.
Amorth 1967
L. Amorth, *Modena capitale. Storia di Modena e dei suoi duchi dal 1598 al 1860*, Modena 1967.
Andrea Mantegna 1992
Andrea Mantegna, catalogo della mostra (Londra, New York), a cura di J. Martineau, Milano 1992.
Andrea Mantegna 2003
Andrea Mantegna e l'incisione italiana del Rinascimento nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia, catalogo della mostra (Pavia), a cura di S. Lomartire, Milano 2003.
Andrea Mantegna 2006
Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio, catalogo della mostra (Mantova, 2006-2007), a cura di F. Trevisani, Milano 2006.
Andrea Mantegna 2010
Andrea Mantegna. Impronta del genio, atti del convegno internazionale di studi (Padova, Verona, Mantova, 8-10 novembre 2006), a cura di R. Signorini, V. Rebonato, S. Tammaccaro, con la collaborazione di E. Disperdi, I. Mazzola, I-II, Firenze 2010.
Anelli 1985
L. Anelli, *Qualcosa per Sante Peranda ritrattista*, in "Arte Veneta", XXXIX, 1985, pp. 150-153.
Anelli 1999
L. Anelli, *Francesco e Angelo Paglia ad Asola*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano 1999, pp. 343-347.
Angelelli, De Marchi 1991
W. Angelelli, A.G. De Marchi, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, Milano 1991.
Anonimo 1775
Anonimo, in "Gazzetta di Mantova", 17 febbraio 1775, p. 4.
Anonimo 1775b
Anonimo, in "Gazzetta di Mantova", 14 luglio 1775, p. 4.
Anonimo 1868
Anonimo, in "Gazzetta di Mantova", 10 settembre 1868, p. 3.
Anonimo 1914
L. S., *Mantova – Palazzo Ducale*, in "Pagine d'Arte", 15 gennaio 1914, p. 2.
Anonimo 1915
Anonimo, *Notizie*, in "Cronaca delle belle arti, Supplemento al «Bollettino d'Arte»", II, VII, 1915, pp. 48-52.
Anonimo 1921
Anonimo, *Doni*, in "Bollettino d'arte", I, III, 1921, pp. 133-137.
Anonimo 1924
Anonimo, in "La Voce di Mantova", 16 maggio 1924, p. 2.
Anonimo 1925
Anonimo, *Doni*, in "Bollettino d'arte", IV, X, 1925, pp. 478-480.
Anonimo 1938
Anonimo, *Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri*, in "Le Arti", I, I, 1938, pp. 89-104.
Anonimo 1939
Anonimo, *La copia dei "Trionfi" mantegneschi in Palazzo Ducale*, in "Mantus", VII, 1, 1939, pp. 16-17.
Anonimo 1941
G. V[igni?], [recensione a] *Il trionfo di Cesare*, in "Emporium", XCIII, 557, 1941, p. 261.
Anonimo 1941b
Anonimo, *Un grande disegno di Andrea Mantegna trovato intatto a Mantova*, in "Il Resto del Carlino", 5 novembre 1941, p. 3.
Antoldi 1815
F. Antoldi, *Descrizione del Regio Cesareo Palazzo di Mantova*, Mantova 1815.
Antoldi 1816
F. Antoldi, *Guida pel forestiere che brama conoscere le più pregevoli opere di belle arti nella città di Mantova*, Mantova 1816.
Antoldi 1821
F. Antoldi, *Guida pel forestiere che brama di conoscere le opere più pregevoli di Belle Arti nella città di Mantova*, Mantova 1821.
Antologia 2006
Antologia. Mostra mercato d'arte e antiquariato, catalogo della mostra, Padova 2006.
Antonio Carneo 1995
Antonio Carneo nella pittura veneziana del Seicento, catalogo della mostra (Portogruaro), a cura di C. Furlan, Milano 1995.
Antonioli 1942
A. Antonioli, *A proposito della «Madonna della Vittoria» del Mantegna*, in "Emporium", XCV, 565, 1942, pp. 30-33.
Appel de l'Italie 2006
L'Appel de l'Italie. Artistes français et nordiques dans la péninsule. Dessins des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, catalogo della mostra (Grenoble, 2006-2007), a cura di C. Loisel, Montreuil 2006.
Arazzi dei Gonzaga 2010a
Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento. Da Mantegna a Raffaello e Giulio Romano, catalogo della mostra (Mantova), a cura di G. Delmarcel, C.M. Brown, con i contributi di N. Forti Grazzini, S. L'Occaso, L. Meoni, Milano 2010.
Arazzi dei Gonzaga 2010b
Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento. Da Mantegna a Raffaello e Giulio Romano, a cura di G. Delmarcel, con i contributi di N. Forti Grazzini, S. L'Occaso, L. Meoni, Milano 2010.
Arbillaga, Valcárcel 2004
I. Arbillaga, C. Valcárcel, *Estudio preliminar*, in J. Andrés, *Cartas familiares (Viaje de Italia)*, a cura di I. Arbillaga, C. Valcárcel, direzione di P. Aullón de Haro, I-II, Madrid 2004, I, pp. XIII-CXLI.
Arcangeli 1963
F. Arcangeli, *Il Bastianino*, Milano 1963.
Arcari 2001
G. Arcari, *La serie di mantovani illustri disegnati da Carlo d'Arco e incisi da Lanfranco Puzzi*, in **Giornata di studio* 2001, pp. 189-203.
Archivio 2009
Archivio del collezionismo romano, progetto diretto da L. Spezzaferro, a cura di A. Giammaria, Pisa 2009.
d'Arco 1838
C. d'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova 1838.
d'Arco 1842
C. d'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano. Seconda edizione con aggiunte e correzioni*, Mantova 1842.
d'Arco 1842b
C. d'Arco, *Registri artistici necrologici di Mantova*, Bologna 1842.
d'Arco 1853
C. d'Arco, *Relazione intorno alla istituzione del Patrio Museo in Mantova ed ai monumenti sin qui raccolti*, Mantova 1853.
d'Arco 1856
C. d'Arco, *Relazioni intorno ai Monumenti pervenuti al Patrio Museo in Mantova negl'anni 1854 e 1855*, Mantova 1856.
d'Arco 1857-1859
C. d'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, I-II, Mantova 1857-1859.
d'Arco 1866
C. d'Arco, *I due palazzi dei Bonacolsi*, in "Il Folengo", 7, 3 marzo 1866.
d'Arco 1873
C. d'Arco, *Studi intorno al municipio di Mantova, dall'origine di questa fino all'anno 1863, ai quali fanno seguito documenti inediti o rari*, V, Mantova 1873.

d'Arco 1874
C. d'Arco, *Studi intorno al municipio di Mantova, dall'origine di questa fino all'anno 1863, ai quali fanno seguito documenti inediti o rari*, VII, Mantova 1874.
Argan 1940
G.C. Argan, *«Il Trionfo» del Mantegna*, in "Le Arti", II, giugno-settembre 1940, pp. 377-378.
Argenziano 2006
R. Argenziano, *La pittura a Milano tra Duecento e Trecento. Stile e iconografia*, Siena 2006.
Arisi 1998
F. Arisi, *I quadri*, in *La basilica di San Francesco in Piacenza, tra storia, cultura, arte e spiritualità*, a cura di G. Boiardi, Parma 1998, pp. 265-296.
Arlt 2005
T. Arlt, *Andrea Mantegna: Triumph Caesars. Ein Meisterwerk der Renaissance in neuem Licht*, Wien-Köln-Weimar 2005.
Armand Hammer 1980
The Armand Hammer Collection, a cura di J. Walker, New York 1980.
Arnaldi di Balme 2005
C. Arnaldi di Balme, *Pittura sacra a Torino alla fine del Cinquecento*, in **Il nostro pittore fiamengo* 2005, pp. 45-55.
Arredi, suppellettili 1993
Arredi, suppellettili e «pitture famose» degli Estensi. Inventari 1663, a cura di J. Bentini, P. Curti, Modena 1993.
Arrighi 1859
B. Arrighi, *Mantova e la sua provincia*, in *Grande Illustrazione del lombardo-veneto*, a cura di C. Cantù, V, Milano 1859, pp. 205-559.
Arrigoni, Bertarelli 1936
P. Arrigoni, A. Bertarelli, *Rappresentazioni popolari di immagini venerate nelle chiese della Lombardia, conservate nella Raccolta delle Stampe di Milano*, Milano 1936.
Arrivabene 1847 [ed. 1975]
G. Arrivabene, *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova dalla sua fondazione sino ai nostri giorni*, VI, *[1799-1847]*, a cura di R. Giusti, Mantova 1975.
Arrivabene 1838
O. Arrivabene, *Della pubblica esposizione di opere di Belle Arti e d'Industria fatta a Milano nel settembre 1838*, Milano 1838.
Arslan 1952
E. Arslan, *Il polittico di San Zanipolo*, in "Bollettino d'arte", XXXVII, II, 1952, pp. 127-146.
Arslan 1954
E. Arslan, *Cinque disegni veneti. Farinati, Fetti, Bassetti, Crosato, Pietro Longhi*, in "Arte Veneta", VIII, 1954, pp. 289-294.
Arslan 1960
E. Arslan, *I Bassano*, I-II, Milano 1960.
Arslan 1961
E. Arslan, *Il Mantegna a Mantova*, in "Commentari", XII, 3, 1961, pp. 163-175.
Arslan 1962
E. Arslan, *Contributo al Bencovich e al Bazzani*, in "Commentari", XIII, 2, 1962, pp. 121-127.
Arte a Mirandola 1988
Arte a Mirandola e nella Bassa Modenese, a cura di G. Manni, Mirandola (Modena) 1988.
Arte a Mirandola 1994
Arte a Mirandola al tempo dei Pico, catalogo della mostra, a cura di V. Erlindo, Mirandola (Modena) 1994.
Arte degli Estensi 1986
L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio, catalogo della mostra, coordinamento scientifico di D. Benati, F. Frisoni, Modena 1986.
Arte e arti 2001
Arte e arti. Le collezioni camerali, a cura di G. Algeri, G.M. Erbesato, Mantova 2001.
Arte emiliana 1989
Arte emiliana dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo, a cura di G. Manni, E. Negro, M. Pirondini, Modena 1989.
Arte restaurata 1998
L'arte restaurata. Quadreria civica e arredi lignei della chiesa del Gesù, a cura di V. Erlindo, Mirandola (Modena) 1998.
Artoni 2009
P. Artoni, *Contributo per una storia del restauro a Mantova: Luigi Boccalari (1874-1918)*, in "Postumia", 21/1-2, 2010 (2009), pp. 147-167.
Artoni, Bertelli 2008
P. Artoni, P. Bertelli, *Recuperi artistici polironiani*, in **Abbazia di Matilde* 2008, pp. 47-51.
Artoni, Marocchi 2009
P. Artoni, G. Marocchi, con introduzione di U. Bazzotti, *I recuperati ambienti di Palazzo Te in Mantova. Tracce per una storia dei restauri*, in *Storia e cultura del restauro in Lombardia. Esiti di un biennio di lavoro in archivi storici*, Padova 2009, pp. 141-187.
Askew 1961
P. Askew, *Fetti's 'Martyrdom' at the Wadsworth Atheneum*, in "The Burlington Magazine", CIII, 699, 1961, pp. 245-252.
Askew 1968
P. Askew, *The Question of Fetti as Fresco Painter. A Reattribution to Andreasi of Frescoes in the Cathedral and Sant'Andrea in Mantua*, in "The Art Bulletin", L, 1, 1968, pp. 1-10.
Askew 1976
P. Askew, *Domenico Fetti's Use of Prints: Three Instances*, in *Tribute to Wolfgang Stechow*, a cura di W.L. Strauss, New York 1976, pp. 14-23.
Askew 1977
P. Askew, *Lucrina Fetti*, in *Women Artists: 1550-1950*, catalogo della mostra (Los Angeles), a cura di A. Sutherland Harris, L. Nochlin, New York 1977, pp. 125-130.
Assensi 2008
G. Assensi, *La Comunità Cristiana di Commessaggio*, in G. Sartori, G. Assensi, *Commessaggio e la sua storia*, Bozzolo (Mantova) 2008, pp. 49-137.
Attorno a Mantegna 2006
Attorno a Mantegna, catalogo della mostra, a cura di G. Pastore, Mantova 2006.
Ausonio [ed. 2007]
D.M. Ausonio, *Epigrammi*, a cura di L. Canali, Soveria Mannelli (Cosenza) 2007.
Avena 1913
A. Avena, *La galleria Canossa nel 1781*, in "Madonna Verona", VII, 1913, pp. 99-108.
Avery-Quash 2011
S. Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, in "Walpole Society", LXXIII, 2011, I, pp. 1-674, II, pp. 1-314.
Baetjer 1995
K. Baetjer, *European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by Artists born before 1865. A Summary Catalogue*, New York 1995.
Bagatin 1987
P.L. Bagatin, *L'arte dei Canozi lendinaresi*, Trieste 1987.
Bagatin 2004
P.L. Bagatin, *Le pitture lignee di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara*, Treviso 2004.
Bagni 1986
P. Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega di Guercino*, introduzione di D. Mahon, Bologna 1986.
Bagolini, Ferretti 1905
G. Bagolini, L. Ferretti, *La Beata Osanna Andreasi da Mantova, Terziaria Domenicana (1449-1505)*, Firenze 1905.
Baldissin Molli 1999
G. Baldissin Molli, *La cappella di S. Antonio di Padova nella chiesa di S. Francesco di Conegliano*, in "Il Santo", XXXIX, 1-2, 1999,

pp. 505-522.

Balis 1994
A. Balis, *Boston and Toledo, Ohio. The Age of Rubens*, in "The Burlington Magazine", CXXXVI, 1090, 1994, pp. 51-53.

Baltrušaitis 1955
J. Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris 1955.

Balzanelli 2009
A. Balzanelli, *L'attività artistica del pittore Gianluigi de Medici e le committenze per lo studiolo gonzaghesco di Gazzuolo*, in "Vitelliana", IV, 2009, pp. 57-85.

Banca Popolare 2006
Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2006.

Banzato 1988
D. Banzato, *La Quadreria Emo Capodilista. 543 dipinti dal '400 al '700*, catalogo della mostra (Padova), Milano-Roma 1988.

Baracchi 1991
O. Baracchi, *Il patrimonio artistico ecclesiastico: inventari delle soppressioni napoleoniche*, in "Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi", XIII, 1991, pp. 205-245.

Baracchi 1996
O. Baracchi, *Arte alla corte di Cesare d'Este*, in "Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi", XVIII, 1996, pp. 153-193.

Barbacci 1939
A. Barbacci, *Restauri artistici a Mantova e nel Mantovano*, in "Mantus", VII, 5, 1939, pp. 8-10.

Barbacci, Giannantoni 1939
A. Barbacci, N. Giannantoni, *Mantova: Casa di via Mazzini n. 16*, in "Le Arti", I, agosto-settembre 1939, pp. 617-618.

Barbero 1975
B. Barbero, *Gli artisti*, in *La Pinacoteca Civica di Savona*, Savona 1975, pp. 265-284.

Barbieri 1962
F. Barbieri, *Il Museo Civico di Vicenza. Dipinti e sculture dal XVI al XVIII secolo*, Venezia 1962.

Barbieri 1993
F. Barbieri, *Per il catalogo dei Maganza: tre aggiunte lombarde*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona 1993, pp. 364-366.

Barbieri, Olivato 2007
G. Barbieri, L. Olivato, *Ferrante Gonzaga: un principe del Rinascimento. Introduzione al catalogo e alla mostra*, in **Ferrante Gonzaga* 2007, pp. 13-26.

Bardelli, Biondelli 2008
A. Bardelli, A. Biondelli, *Tutti nobilmente lavorati. Arredi lignei della prevostura di Castel Goffredo. Una parrocchia mantovana tra Lombardia e Veneto*, Castel Goffredo (Mantova) 2008.

Bargellesi 1955
G. Bargellesi, *Notizie di opere d'arte ferrarese*, Rovigo 1955.

Barili 1812
A. Barili, *Notizie storico-patrie di Casalmaggiore*, Parma 1812.

Barocco nella Bassa 1999
Barocco nella Bassa. Pittori del Seicento e del Settecento in una terra di confine, catalogo della mostra (Casalmaggiore), a cura di M. Tanzi, Milano 1999.

Barocelli 1996
F. Barocelli, *La Pinacoteca Stuard di Parma*, Milano 1996.

Baroncini 1999
C. Baroncini, *Il ritratto della famiglia Campeggi a Dozza Imolese: dal Cittadini al Pasinelli?*, in "Atti e memorie dell'Accademia Clementina", 38-39, 1998-1999 (1999), pp. 77-94.

Barotti 1770
C. Barotti, *Pitture e scolture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici, e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara 1770.

Bartoli 1771-1799 [ed. 1985]
E. Faccioli, *Correzioni ed aggiunte alla Descrizione di Mantova del Cadioli raccolte ed ordinate da Francesco Bartoli bolognese accademico d'onore clementino*, in "Quaderni di Palazzo Te", 3, 1985, pp. 65-76.

Baruffaldi 1844-1846
G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, I-II, Ferrara 1844-1846.

Baschet 1867
A. Baschet, *Pierre Paul Rubens. – Rubens revient d'Espagne à Mantoue. Son séjour et ses travaux à la cour de Vincent I^er^, jusqu'à l'époque de son voyage à Rome*, in "Gazette des beaux-arts", XXII, 1867, pp. 305-320.

Basilico 2010
G. Basilico, *La raffigurazione della Penitenza in stampe del XVI e XVII secolo*, in "Grafica d'arte", XXI, 83, luglio-settembre 2010, pp. 8-13.

Bassi Rathgeb 1945
R. Bassi Rathgeb, *Il pittore Giuseppe Canella, 1788-1847*, Bergamo 1945.

Bastianino 1985
Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento, catalogo della mostra (Ferrara), a cura di J. Bentini, Bologna 1985.

Baudouin 1977
F. Baudouin, *P. P. Rubens*, Anvers 1977.

Baumgartl 2004
E. Baumgartl, *Martin Knöller 1725-1804. Malerei zwischen Spätbarock und Klassizismus in Österreich, Italien und Süddeutschland*, München-Berlin 2004.

Baxandall 1975
M. Baxandall, *Pisanello*, in "The Art Bulletin", LVII, 1, 1975, pp. 130-131.

Bazzotti 1980
U. Bazzotti, *I concorsi di pittura*, in *Bazzotti, Belluzzi 1980, pp. 70-86.

Bazzotti 1988
U. Bazzotti, *Laureti e Samacchini: due tele nel Palazzo Ducale di Mantova*, in "Paragone", 459-461-463, 1988, pp. 75-80.

Bazzotti 1990
U. Bazzotti, *Giulio Campi: la copia di un affresco perduto*, in "Civiltà Mantovana", 28-29, 1990, pp. 165-173.

Bazzotti 1991
U. Bazzotti, *Imprese gonzaghesche a Palazzo Te*, in **Giulio Romano* 1991, pp. 155-168.

Bazzotti 1992
U. Bazzotti, *Gli affreschi della Cappella Bonacolsi*, in **Indizii di castigato disegno* 1992, pp. 21-70.

Bazzotti 1992b
U. Bazzotti, *Precisazioni sulla Pala della Trinità di Mantova*, in *Rubens dall'Italia all'Europa*, atti del convegno internazionale di studi (Padova, 24-27 maggio 1990), a cura di C. Limentani Virdis, F. Bottacin, Vicenza 1992, pp. 39-48.

Bazzotti 1993
U. Bazzotti, *La Galleria degli antichi di Sabbioneta: questioni cronologiche, attributive e iconografiche*, in *Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta*, atti del convegno (Sabbioneta, Mantova, 12-13 ottobre 1991), a cura di U. Bazzotti, D. Ferrari, C. Mozzarelli, Mantova 1993, pp. 374-398.

Bazzotti 1993b
U. Bazzotti, *Mantova*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 243-286.

Bazzotti 1993c
U. Bazzotti, *Mantova*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 265-294.

Bazzotti 1995
U. Bazzotti, *La Pala della Trinità di Rubens. Ipotesi di ricostruzione e annotazioni iconologiche*, in **Gonzaga* 1995, pp. 465-470.

Bazzotti 1996
U. Bazzotti, *Margherita Gonzaga e il convento di Sant'Orsola*, in **Domenico Fetti* 1996, pp. 45-50.
Bazzotti 1998
U. Bazzotti, *Una rara miniatura mantovana di Giuseppe Pellizza*, in "Quadrante Padano", giugno 1998, pp. 51-53.
Bazzotti 2000
U. Bazzotti, *Itinerario di visita*, in U. Bazzotti, N. Zuccoli, *Palazzo Soardi*, Mantova 2000, pp. 12-35.
Bazzotti 2001
U. Bazzotti, *Carlo d'Arco e l'istituzione del Museo Patrio in Mantova*, in **Giornata di studio* 2001, pp. 105-112.
Bazzotti 2001b
U. Bazzotti, *Guida alla palazzina del Bosco della Fontana*, in *La Palazzina e l'Eremo del Bosco della Fontana presso Mantova*, a cura di U. Bazzotti, D. Ferrari, Mantova 2001, pp. 11-41.
Bazzotti 2003
U. Bazzotti, *Lettura dei dipinti murali*, in **Chiesa di Santo Spirito* 2003, pp. 215-232.
Bazzotti 2006
U. Bazzotti, *La chiesa di Santa Maria della Vittoria e la pala di Andrea Mantegna*, in **A casa di Andrea Mantegna* 2006, pp. 200-219.
Bazzotti 2008
U. Bazzotti, *La cappella Bonacolsi*, in "Quaderni di San Lorenzo", 6, a cura di R. Golinelli Berto, 2008, pp. 59-73.
Bazzotti 2010
U. Bazzotti, *Aggiornamenti sugli affreschi di Santa Maria della Vittoria*, in **Andrea Mantegna* 2010, pp. 671-688.
Bazzotti, Belluzzi 1980
U. Bazzotti, A. Belluzzi, a cura di, *Architettura e Pittura all'Accademia di Mantova (1752-1802)*, catalogo della mostra (Mantova), Firenze 1980.
Bazzotti, Englen 1979
U. Bazzotti, A. Englen, *Nuova acquisizione*, in *Acquisizioni e restauri. Settimana per i beni culturali*, catalogo della mostra, a cura di M.T. Cuppini, Mantova 1979, pp. 5-15.
Bazzotti, Freddi 1983
U. Bazzotti, I. Freddi, *Il Museo dell'Accademia*, in **Mantova nel Settecento* 1983, pp. 98-103.
Bazzotti, Freddi 1985
U. Bazzotti, I. Freddi, *Brevi notizie storiche sul Museo Civico di Mantova*, in "Quaderni di Palazzo Te", 2, 1985, pp. 76-80.
Begni Redona 1994
P.V. Begni Redona, *Pitture e sculture in San Francesco*, in AA.VV., *La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia 1994, pp. 81-202.
Béguin 1964
S. Béguin, *Toussaint Dubreuil. Premier peintre de Henri IV*, in "Art de France", IV, 1964, pp. 86-107.
Béguin 1975
S. Béguin, a cura di, *Le Studiolo d'Isabelle d'Este*, catalogo della mostra, Paris 1975.
Beinert 1946
B. Beinert, *"Carlos V en Mühlberg", de Tiziano. Una carta desconocida del pintor alemán Christoph Amberger*, in "Archivo español de arte", XVIII, 1946, pp. 1-17.
Bellini 1991
P. Bellini, a cura di, *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori*, catalogo della mostra (Milano), introduzione di C. Salsi, Vicenza 1991.
Bellini 1998
P. Bellini, a cura di, *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, catalogo della mostra (Bassano 1998, Milano 1999), presentazione di M. Guderzo, C. Salsi, Bassano del Grappa (Vicenza) 1998.
Bellodi 1905
R. Bellodi, *Il Monastero di S. Benedetto in Polirone nella storia e nell'arte*, Mantova 1905.
Bellori 1672 [1976]
G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672], a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, Torino 1976.
Bellosi 1992
L. Bellosi, *The Chronology of Pisanello's Mantuan Frescoes Reconsidered*, in "The Burlington Magazine", CXXXIV, 1075, 1992, pp. 657-660.
Bellosi 1994
L. Bellosi, *Un'indagine su Domenico Morone (e su Francesco Benaglio)*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano-Paris 1994, pp. 281-303.
Bellù 1987
A. Bellù, *Pisanus pinctor debet habere...*, in "Arte lombarda", 80-82, 1987, pp. 125-131.
Bellù 1991
A. Bellù, *Le due Eleonore del quadro della Trinità di Rubens*, in *Per Mantova una vita. Studi in memoria di Rita Castagna*, a cura di A.M. Lorenzoni, R. Navarrini, Mantova 1991, pp. 157-170.
Belluzzi 1978
A. Belluzzi, *La costruzione dell'Accademia di Mantova: l'architettura del Piermarini e le riforme teresiane*, in "Paragone", 345, 1978, pp. 53-81.
Belluzzi 1980
A. Belluzzi, *La Scuola d'Architettura*, in *Bazzotti, Belluzzi 1980, pp. 24-38.
Belluzzi 1983
A. Belluzzi, *Caratteri della pittura settecentesca a Mantova*, in **Mantova nel Settecento* 1983, pp. 129-143.
Belluzzi 1989
A. Belluzzi, *Battista Covo, Giulio Romano e Gerolamo Mazzola Bedoli a San Benedetto in Polirone*, in **Dal Correggio a Giulio Romano* 1989, pp. 119-131.
Belluzzi 1998
A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, I-II, Modena 1998.
Belluzzi, Martelli 1983
A.Belluzzi, con la collaborazione di D. Martelli, *Architettura a Mantova nell'età delle riforme*, in **Mantova nel Settecento* 1983, pp. 37-47.
Beltrami 1911
L. Beltrami, *I dipinti di Bernardino Luini alla Villa Rabia "La Pelucca"*, Milano 1911.
Benati 1988
D. Benati, *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*, Modena 1988.
Benati 1990
D. Benati, *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena fra '4 e '500*, regesti documentari di O. Baracchi, Modena 1990.
Benati 1994
D. Benati, *Quadri e disegni di fra Semplice da Verona, cappuccino*, in "Arte cristiana", LXXXII, 764-765, 1994, pp. 421-432.
Benati 2001
D. Benati, *Alessandro Tiarini. L'opera pittorica completa e i disegni*, con la collaborazione di B. Ghelfi, I-II, Milano 2001.
Benati 2001b
D. Benati, *Giovan Gioseffo Dal Sole: un maestro a Bologna*, in *Pietro Antonio Magatti 1691-1767*, catalogo della mostra (Varese), a cura di S. Coppa, A. Bernardini, Cinisello Balsamo (Milano) 2001, pp. 15-27.
Benati 2007
D. Benati, *Il «Maestro di Vignola»*, in *La Cappella Contrari nella Rocca di Vignola*, a cura di D. Benati, V. Vandelli, Milano 2007, pp. 61-83 e 226-227.
Benati 2008
D. Benati, *Prima di Parma. Problemi aperti nella vicenda giovanile del Correggio*, in **Correggio* 2008, pp. 123-133.
Benati, Peruzzi 1987
D. Benati, L. Peruzzi, *I dipinti antichi della Banca Popolare dell'Emilia*, Modena 1987.

Benati, Peruzzi 1997
D. Benati, L. Peruzzi, *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. I dipinti antichi*, Modena 1997.
Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni 1987
M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. Parte I. 1860-1880. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia*, Firenze 1987.
Benedusi 2009
R. Benedusi, *La chiesa e il convento di Sant'Agnese*, in "Quaderni di San Lorenzo", 7, a cura di R. Golinelli Berto, 2009, pp. 7-39.
Benesch 1926
O. Benesch, *Seicentostudien*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 1, 1926, pp. 245-268.
Beni artistici 1992
Beni artistici nell'Oltrepò mantovano, a cura di A. Garuti, G. Martinelli Braglia, Mirandola (Modena) 1992.
Bentini 1993
J. Bentini, *Gli Estensi: una dinastia, due capitali*, in **Pittura in Emilia* 1992-1993, II, (1993), pp. 219-254.
Bentini 1998
J. Bentini, *"Otium Regium". I privilegi del principe collezionista, ovvero le qualità della Galleria del Serenissimo Duca di Modena*, in **Sovrane Passioni* 1998, pp. 18-43.
Bentley-Cranch 1983
D. Bentley-Cranch, *Quelques additions a l'oeuvre de Nicholas Hilliard*, in "Gazette des beaux-arts", CXXV, 1983, pp. 129-133.
Berenson 1895
B. Berenson, *Lorenzo Lotto. An Essay in constructive Art Criticism*, New York-London 1895.
Berenson 1895b
B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York-London 1895.
Berenson 1907
B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London 1907.
Berenson 1925
B. Berenson, *Nove pitture in cerca di un'attribuzione*, in "Dedalo", V, X, 1925, pp. 601-642.
Berenson 1932
B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932.
Berenson 1936
B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.
Berenson 1954
B. Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, London 1954 [ed. cons. *I pittori italiani del Rinascimento*, Firenze 1965].
Berenson 1957
B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, I-II, London 1957.
Berenson 1968
B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, I-III, London 1968.
Berger 2003
K. Berger, *L'Apostolo Paolo. Alle origini del pensiero cristiano*, Roma 2003.
Bernasconi 1864
C. Bernasconi, *Studj sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medj tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Verona 1864.
Bertelli 1993
C. Bertelli, *'Imagines urbium'*, in *Principii e forme della città*, Milano 1993, pp. 279-360.
Bertelli 2002
P. Bertelli, *Due episodi poco noti nella decorazione del Santuario della Beata Vergine delle Grazie presso Mantova: un approfondimento iconografico*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", 252, VIII, II, 2002, pp. 65-82.
Bertelli 2003
P. Bertelli, *Due doni per un centenario. La Società per il Palazzo Ducale e i camerini ritrovati in Corte Nuova*, in "Civiltà Mantovana", 116, 2003, pp. 121-131.
Bertelli 2003b
P. Bertelli, *Il "Martirio di San Lorenzo" del Santuario della Beata Vergine delle Grazie presso Mantova: un approfondimento iconografico*, in "Postumia", 14/1, 2003, pp. 145-152.
Bertelli 2005
C. Bertelli, *Esempi di pittura a Mantova tra Quattrocento e Cinquecento*, in **Mantova* 2005, pp. 101-121.
Bertelli 2005b
P. Bertelli, *Il santuario della Beata Vergine delle Grazie: inediti percorsi storici e devozionali alla luce dei recenti restauri*, in "Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana", LXII, 2004 (2005), pp. 17-68.
Bertelli 2006
P. Bertelli, *San Barnaba*, in "Quaderni di San Lorenzo", 4, a cura di R. Golinelli Berto, 2006, pp. 83-116.
Bertelli 2006b
P. Bertelli, *Un ritrovato dipinto della chiesa delle Carmelitane scalze di Mantova: appunti su Antonio Brunetti pittore*, in "Postumia", 17/2, 2006, pp. 187-209.
Bertelli 2007
P. Bertelli, *Giovanni Cadioli pittore: il ciclo della parrocchiale di Gazoldo e altri appunti (con un'appendice su Giovanni Ghirlandini)*, in "Postumia", 17/3, 2006 (2007), pp. 11-55.
Bertelli 2007b
P. Bertelli, *Gli sparsi frammenti dell'anima. Appunti sul Palazzo Ducale di Mantova tra i Gonzaga e gli Absburgo*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", 257, VIII, VII, 2007, pp. 319-378.
Bertelli 2008
P. Bertelli, *Disiecta membra: itinerario tra le opere sopravvissute delle collezioni camerali*, in **Dai Gonzaga agli Asburgo* 2008, pp. 129-177.
Bertelli 2009
P. Bertelli, *Giovanni Antonio Cadioli e il suo séguito. Appunti su Leonardo Micheli pittore*, in "Postumia", 21/1-2, 2010 (2009), pp. 61-129.
Bertelli 2010
P. Bertelli, *Appunti di iconografia dei Gonzaga Nevers*, in *Fine di una Dinastia, fine di uno Stato. La scomparsa dei Ducati di Mantova e di Monferrato dallo scacchiere europeo*, atti dei convegni di studi (Torino, 11 aprile 2008, Mantova, 15 novembre 2008), a cura di R. Maestri, B.A. Raviola, Casale Monferrato (Alessandria) 2010, pp. 55-78.
Bertelli 2010b
P. Bertelli, *Ognissanti, da «spedale» benedettino a parrocchia*, in "Quaderni di San Lorenzo", 8, a cura di R. Golinelli Berto, 2010, pp. 7-50.
Bertelli, Grassi 2006
P. Bertelli, M.G. Grassi, *Le «cimase» degli altari della basilica palatina di Santa Barbara*, in "Civiltà Mantovana", 121, 2006, pp. 37-51.
Bertini 1987
G. Bertini, *La Galleria del Duca di Parma: storia di una collezione*, Bologna 1987.
Bertolotti 1885
A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga duchi di Mantova nei secoli XVI e XVII*, Modena 1885 (rist. anast. Bologna 1977).
Bertolucci Pizzorusso 1972
V. Bertolucci Pizzorusso, *I cavalieri di Pisanello*, in "Studi mediolatini e volgari", XX, 1972, pp. 37-48.
Berzaghi 1980
R. Berzaghi, *Dipinti ferraresi per la chiesa della Santissima Trinità di Mantova*, in "Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova", XLVIII, 1980, pp. 99-110.

Berzaghi 1981
R. Berzaghi, *Committenze del Cinquecento: la pittura*, in **Secoli di Polirone* 1981, I, pp. 293-335.
Berzaghi 1983
R. Berzaghi, *Mantova e S. Francesco. L'immagine del santo tra Cinque e Seicento*, in *Il francescanesimo in Lombardia: storia e arte*, Cinisello Balsamo (Milano) 1983, pp. 129-143.
Berzaghi 1984
R. Berzaghi, *I dipinti della chiesa di Susano presso Castel d'Ario*, in "Civiltà Mantovana", 5, 1984, pp. 85-107.
Berzaghi 1985
R. Berzaghi, *La Corte Vecchia del duca Guglielmo: tracce e memorie*, in "Quaderni di Palazzo Te", 3, 1985, pp. 43-64.
Berzaghi 1985b
R. Berzaghi, *Francesco Borgani pittore mantovano*, in **Seicento nell'arte e nella cultura* 1985, pp. 53-61.
Berzaghi 1987
R. Berzaghi, *Allegorie napoleoniche di Agostino Comerio nel Palazzo Ducale di Mantova*, in "Civiltà Mantovana", 16, 1987, pp. 37-52.
Berzaghi 1988
R. Berzaghi, *Le ante d'organo di Santa Barbara: Fermo Ghisoni e la pittura a Mantova nella seconda metà del Cinquecento*, in "Civiltà Mantovana", 20, 1988, pp. 1-20.
Berzaghi 1988b
R. Berzaghi, *Cicli pittorici secenteschi nel Palazzo Ducale di Mantova*, in "Paragone", 459-461-463, 1988, pp. 88-96.
Berzaghi 1989
R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome per il «Maestro Orombelli»,* in **Dal Correggio a Giulio Romano* 1989, pp. 171-192.
Berzaghi 1990
R. Berzaghi, *Arrivabene, Giulio Cesare*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I-II, Milano 1990, II, p. 669.
Berzaghi 1990b
R. Berzaghi, *Francesco II e Vincenzo Gonzaga. Il Palazzo di San Sebastiano e il Palazzo Ducale*, in "Paragone", 485, 1990, pp. 62-73.
Berzaghi 1990c
R. Berzaghi, *Razzetti, Giuseppe*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I-II, Milano 1990, II, p. 986.
Berzaghi 1992
R. Berzaghi, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Milano 1992.
Berzaghi 1995
R. Berzaghi, *La Galleria degli Specchi del Palazzo Ducale di Mantova: storia, iconografia, collezioni*, in "Quaderni di Palazzo Te", 2, 1995, pp. 49-71.
Berzaghi 1996
R. Berzaghi, *Ferdinando Gonzaga e il Palazzo Ducale*, in **Domenico Fetti* 1996, pp. 37-44.
Berzaghi 1997
R. Berzaghi, *Antonio Maria Viani e il palazzo dei duchi di Mantova*, in **Segni dell'arte* 1997, pp. 107-117.
Berzaghi 1998
R. Berzaghi, *Francesco Borgani (1557-1624)*, in **Manierismo a Mantova* 1998, pp. 209-227.
Berzaghi 1998b
R. Berzaghi, *Ippolito Andreasi (1548-1608)*, in **Manierismo a Mantova* 1998, pp. 161-171.
Berzaghi 1998c
R. Berzaghi, *Teodoro Ghisi (1536?-1601)*, in **Manierismo a Mantova* 1998, pp. 129-159.
Berzaghi 2002
R. Berzaghi, *Decorazioni in Palazzo Ducale da Guglielmo a Vincenzo II*, in **Gonzaga* 2002, pp. 549-617.
Berzaghi 2003
R. Berzaghi, *Le decorazioni dalla metà del Cinquecento alla caduta dei Gonzaga*, in **Palazzo Ducale* 2003, pp. 223-260 e 284-286.
Berzaghi 2005
R. Berzaghi, *Immagini e motivi decorativi nel palazzo Ducale di Mantova*, in *Nel palagio. Affreschi del Cinquecento nei palazzi urbani*, a cura di F. Monicelli, Verona 2005, pp. 44-61.
Berzaghi 2005b
R. Berzaghi, *Un disegno di Teodoro Ghisi al Museo Civico di Cremona*, in "Verona Illustrata", 18, 2005, pp. 41-49.
Berzaghi 2008
R. Berzaghi, *Itinerario settecentesco*, in **Dai Gonzaga agli Asburgo* 2008, pp. 81-107.
Berzaghi 2009
R. Berzaghi, *La chiesa e il monastero di Santa Paola*, in "Quaderni di San Lorenzo", 7, a cura di R. Golinelli Berto, 2009, pp. 79-103.
Berzaghi 2011
R. Berzaghi, *Quattro dipinti restaurati della chiesa di Pietole*, Mantova 2011.
Bettinelli 1774
S. Bettinelli, *Delle lettere e delle arti mantovane. Discorsi due accademici ed annotazioni*, Mantova 1774.
Białostocki 1956
J. Białostocki, *Mostra della pittura italiana nelle collezioni polacche, XVII-XVIII sec.*, Warszawa 1956.
Bianchi 1827
A. Bianchi (?), *Manifatture ed arti*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 1826 (1827), pp. 106-112.
Bianchi 1994
M. Bianchi, *Giorgio Anselmi e Verona*, in "Studi storici Luigi Simeoni", XLIV, 1994, pp. 113-130.
Bianchi 1998
L. Bianchi, *Case e torri medioevali a Roma*, Roma 1998.
Bianchi 1998b
E. Bianchi, *Novità per Giuseppe e Giovanni Bottani e un appunto per la formazione di Andrea Appiani*, in "Paragone", 569, 1997 (1998), pp. 64-76.
Bianchi 2001
E. Bianchi, *Biografie degli artisti*, in F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, con la collaborazione di E. Bianchi, *Milano Neoclassica*, Milano 2001, pp. 599-637.
Bianchi, Carpeggiani 2006
M. Bianchi, P. Carpeggiani, *Ludovico Gonzaga, la città, l'architettura. Uno scenario per Andrea Mantegna*, in **A casa di Andrea Mantegna* 2006, pp. 20-45.
Biffi 1773-1788 ca. [ed. 1989]
G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi* [1773-1788 ca.], ed. critica a cura di L. Bandera Gregori, Cremona 1989.
Bini 1981
I. Bini, *Riapparsa la "Santa Barbara" di Lucrina Fetti misteriosamente scomparsa ai primi dell'Ottocento*, in "Quadrante Padano", settembre 1981, pp. 18-23.
Bini 1983
I. Bini, *Ipotesi di ricostruzione di un affresco giottesco che decorava la «cappella dei Bonacolsi»*, in "Civiltà Mantovana", 1, 1983, pp. 35-42.
Bini 1987
I. Bini, *Rubens: autoritratto in un gruppo di amici*, in "Quadrante Padano", dicembre 1987, pp. 41-44.
Bini 1988
I. Bini, *Gli affreschi giotteschi della cappella Bonacolsi*, in "Quadrante Padano", dicembre 1988, pp. 44-48.
Bini 1988b
I. Bini, a cura di, *L'affresco giottesco della cappella Bonacolsi*, Mantova 1988.
Binotto 2001
M. Binotto, *Vicenza*, in **Pittura nel Veneto* 2001, pp. 257-326.
Birke, Kertész 1995
V. Birke, J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*.

Generalverzeichnis. III. Inv. 2401-14325, Wien-Köln-Weimar 1995.

Bjurström 1979
P. Bjurström, *Drawings in Swedish Public Collections. 3. Italian Drawings. Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa*, Stockholm 1979.

Blanc 1998
M. Blanc, *La collection du Musée des Arts Décoratifs. Retables*, Paris 1998.

Blasio 2005
S. Blasio, *Benedetto Marini (Urbino, 1590 – Piacenza?, 1629 circa)*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano 2005, pp. 254-265.

Blumenröder 2008
S. Blumenröder, *Andrea Mantegna – die Grisaillen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlin 2008.

Bober, Rubinstein 2010
Ph.P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, 2ª ed., Oxford 2010.

Bocchi 2003
U. Bocchi, *Documenti d'arte nel Casalasco-Viadanese. Un territorio di confine tra Cremona, Mantova e Parma*, Viadana (Mantova) 2003.

Bocchi, Bocchi 1998
G. Bocchi, U. Bocchi, a cura di, *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, Casalmaggiore (Cremona) 1998.

Bocchi, Donzelli 2000
U. Bocchi, M.A. Donzelli, *Un inedito di Antonio da Pavia: la pala dei Santi Ilario, Stefano ed Agata in Santa Maria di Castello a Viadana*, in "Arte lombarda", 128, 2000, pp. 74-75.

Böckmann 1999
B. Böckmann, *La facciata della chiesa di San Sebastiano in Mantova: osservazioni alla luce di nuovi documenti*, in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, atti del convegno (Mantova, 1994), Firenze 1999, pp. 285-294.

Böckmann 2004
B. Böckmann, *Zahl, Maß und Maßbeziehung in Leon Battista Albertis Kirche San Sebastiano zu Mantua*, Hildesheim-Zürich-New York 2004.

Böckmann 2005
B. Böckmann, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti a Mantova. Progetto originale e modifiche successive*, in "Arte lombarda", 145, 2005, pp. 61-73.

Bodart 1985
D. Bodart, *Rubens*, Milano 1985.

Bodart 1993
D. Bodart, *Pierre-Paul Rubens et la* Vengeance de Samson*: une oeuvre charnière inédite de la période italienne*, in "Arte Documento", 7, 1993, pp. 17-26.

Bodart 1998
D.H. Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Roma 1998.

Bodart 1999
D. Bodart, *Il dipingere di Fiandra. 100 dipinti fiamminghi dal '400 al '700*, catalogo della mostra (San Martino al Cimino), Roma 1999.

Bodart 1999b
D.H. Bodart, *Il dodicesimo Cesare mai dipinto da Tiziano*, in "Arte Documento", 13, 1999, pp. 157-163.

Boeck 1957
W. Boeck, [recensione a] E. Tietze-Conrat, *Mantegna*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XX, 2, 1957, pp. 196-199.

Boeck 1961
W. Boeck, *Mantegna-Ausstellung in Mantua*, in "Kunstchronik", XIV, 12, 1961, pp. 321-325.

Boisserée 1837 [ed. 1983]
S. Boisserée, *Tagebücher: 1808-1854*, a cura di H.-J. Weitz, I-V, Darmstadt 1978-1995, III (1983).

Bologni 1847
B.M. Bologni, *Memorie storiche di Rivarolo Fuori, Piadena, Calvatone, dell'antica città di Vegra e del Vico Bebriaco*, Cremona 1847.

Bona Castellotti 1986
M. Bona Castellotti, *La pittura lombarda del '700*, Milano 1986.

Bonacolsi 2008
Bonacolsi l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este, catalogo della mostra (Mantova, 2008-2009), a cura di F. Trevisani, D. Gasparotto, Milano 2008.

Bongiovanni 1960
G. Bongiovanni, *Isabella d'Este marchesa di Mantova*, Roma 1960.

Bon Valsassina 2008
C. Bon Valsassina, *Il "Bollettino d'arte" e il restauro*, in "Bollettino d'arte", XCII, 142, 2007 (2008), pp. 49-56.

Bora 1982
G. Bora, *Arte e decorazione. Il Cinquecento*, in AA.VV., *S. Maria della Croce a Crema*, Crema (Cremona) 1982, pp. 69-102.

Bora 2000
G. Bora, *La collezione Clary-Aldringen. Integrazioni e aggiunte*, in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, a cura di M.G. Balzarini, R. Cassanelli, Milano 2000, pp. 115-126.

Bora 2008
G. Bora, *La decorazione cinquecentesca nella chiesa delle Sante Margherita e Pelagia: il committente e l'artista*, in **Chiesa delle Sante Margherita e Pelagia* 2008, pp. 63-123.

Borea 1993
E. Borea, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, in "Prospettiva", 69, 1993, pp. 28-40.

Borenius 1914
T. Borenius, *An unrecorded Bronzino*, in "The Burlington Magazine", XXVI, 140, 1914, p. 50.

Borsa 1790
M. Borsa, *Museo della Reale Accademia di Mantova*, Mantova 1790.

Boschini 1660 [1966]
M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco* [Venezia 1660], a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966.

Boselli 1961
C. Boselli, *Gli elenchi della spoliazione austriaca nella città e nel territorio di Brescia nell'epoca napoleonica*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 1960 (1961), pp. 275-330.

Boskovits 1973
M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 1973.

Boskovits 1988
M. Boskovits, *Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame*, in *Arte Lombarda tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra, Milano 1988, pp. 8-49.

Bottacin 2004
F. Bottacin, *Tiberio Tinelli "Pittore e Cavaliere" (1587-1639)*, Mariano del Friuli (Gorizia) 2004.

Bottari 1990
S. Bottari, *Il Correggio*, Novara 1990.

Bottari 1996
C. Bottari, *Le orazioni funebri del Padre Agostino Mascardi in lode di Bibiana e Francesco Gonzaga*, in *Castiglione delle Stiviere. Un principato imperiale nell'Italia padana (sec. XVI-XVIII)*, a cura di M. Marocchi, Roma 1996, pp. 173-229.

Bottari, Ticozzi 1822-1825
G.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, I-VIII, Milano 1822-1825.

Bottoni 1839
V.P. Bottoni, *Mantova numerizzata ovvero guida numerica alle case ed agli stabilimenti di questa R. città, con note*, Mantova 1839.
Bourne 1999
M. Bourne, *Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua*, in "Imago Mundi", LI, 1999, pp. 51-82.
Bourne 2008
M. Bourne, *Francesco II Gonzaga. The Soldier-Prince as Patron*, Roma 2008.
Bourne 2009
M. Bourne, *From court to cloister and back again: Margherita Gonzaga, Caterina de' Medici and Lucrina Fetti at the convent of Sant'Orsola in Mantua*, in *Domestic Institutional Interiors in Early Modern Europe*, a cura di S. Cavallo, S. Evangelisti, Farnham 2009, pp. 153-179.
Bowers 2009
R. Bowers, *Claudio Monteverdi and Sacred Music in the Household of the Gonzaga Dukes of Mantua, 1590-1612*, in "Music & Letters", 90, 3, 2009, pp. 331-371.
Braghirolli 1874
W. Braghirolli, *Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vannucci detto il Perugino*, Perugia 1874.
Braghirolli 1878
W. Braghirolli, *Alfonso Cittadella scultore del secolo XVI*, in "Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova", 1874-1876 (1878), pp. 77-132.
Braghirolli, Mayer, Paris 1880
W. Braghirolli, P. Mayer, G. Paris, *Inventaire des manuscrits en langue française possedes par Francesco Gonzaga 1., capitaine de Mantue, mort en 1407*, in "Romania", IX, 1880, pp. 497-514.
van den Branden 1883
F.J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, I-III, Antwerpen 1883.
Brandi 1971
C. Brandi, *Due proposte per Giuseppe Bottani*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1971, pp. 255-257.
Brandi 1980
C. Brandi, *Disegno della pittura italiana*, Torino 1980.
Brandi 1941
K. Brandi, *Kaiser Karl V. Werden und Schicksal einer Persönlichkeit und eines Weltreiches. II: Quellen und Erörterungen*, München 1941.
Brandsch 2008
J. Brandsch, a cura e con commenti di, *»Es sind vortreffliche Italienische Sachen daselbst«. Louise von Göchhausen Tagebuch ihrer Reise mit Herzogin Anna Amalia nach Italien vom 15. August 1788 bis 18. Juni 1790*, Göttingen 2008.
Braunfels 1956
W. Braunfels, *Tizians Augsburger Kaiserbildnisse*, in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin 1956, pp. 192-207.
Breda 1870
[A.] Breda, *Sul nuovo sistema del cav. Guglielmo Botti, pittore, per distaccare gli affreschi dalle pareti*, Mantova 1870.
Brejon de Lavergnée 1997
B. Brejon de Lavergnée, *Catalogue des dessins italiens. Collection du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Lille 1997.
Brenzoni 1956
R. Brenzoni, *Domenico Morone 1438-9 c. – 1517 c. Vita e opere*, Firenze 1956.
Brera dispersa 1984
Brera dispersa. Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale, saggi di C. Bertelli, G. Lopez, Cinisello Balsamo (Milano) 1984.
Bresciani 1665 [ed. 1976]
G. Bresciani, *La virtù ravivata de' Cremonesi insigni: parte quarta; Uomini insigni cremonesi: libro secondo parte terza*, a cura di R. Barbisotti, A. Puerari, Bergamo 1976.
Brockhaus 1910
H. Brockhaus, *Die große Ansicht von Rom in Mantua: Die Frage nach dem Zeichner ihres Vorbildes*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", 4, Frühjahr 1910, pp. 151-155.
Brogi 2001
A. Brogi, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, I-II, Bologna 2001.
Brogiolo, Marano 2008
G.P. Brogiolo, Y.A. Marano, *Gli scavi al battistero e il problema dell'origine della Diocesi di Mantova*, in *Le origini della Diocesi di Mantova e le sedi episcopali dell'Italia Settentrionale nell'Alto Medioevo (IV-XI secolo)*, atti del convegno (Mantova, 2004), a cura di G. Andenna, G.P. Brogiolo, G. Manzoli e R. Salvarani, Trieste 2006 [ma 2008], pp. 159-182.
de Brosses 1739 [1991]
Ch. de Brosses, *Lettres familières*, testo stabilito da G. Cafasso, note e bibliografia di L. Norci Cagiano de Azevedo, Napoli 1991.
Brown 1981
D.A. Brown, *The Young Correggio and His Leonardesque Sources*, New York & London 1981.
Brown 1984
C.M. Brown, *The "Camera del Mapamondo et del Caiero" in the Palazzo di San Sebastiano in Mantua: A Fragment of A View of Jerusalem and Vittorio Carpaccio's Letter to Francesco II Gonzaga of 1511*, in "Journal of Jewish Art", X, 1984, pp. 32-45.
Brown 1988
C.M. Brown, *The decoration of the private apartment of Federico II Gonzaga on the pianoterreno of the Castello di San Giorgio*, in *Guerre stati e città. Mantova e l'Italia Padana dal secolo XIII al XIX*, a cura di C.M. Belfanti, F. Fantini D'Onofrio, D. Ferrari, Mantova 1988, pp. 315-343.
Brown 1991
C.M. Brown, *Paintings in the Collection of Cardinal Ercole Gonzaga: After Michelangelo's Vittoria Colonna Drawings and by Bronzino, Giulio Romano, Fermo Ghisoni, Parmigianino, Sofonisba Anguissola, Titian and Tintoretto*, in **Giulio Romano* 1991, pp. 203-226.
Brown 1997
C.M. Brown, *«Fruste et strache nel fabricare». Isabella d'Este's Apartments in the Corte Vecchia of the Ducal Palace in Mantua*, in *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, atti del convegno (Londra, Mantova, 1992), a cura di C. Mozzarelli, R. Oresko, L. Ventura, Roma 1997, pp. 295-335.
Brown 2005
C.M. Brown, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua. An overview of her rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, Roma 2005.
Brown 2008
C.M. Brown, *I camerini di Isabella d'Este in Corte Vecchia: ipotesi e certezze*, in **Bonacolsi* 2008, pp. 99-103.
Brown 2010
C.M. Brown, *Le vite e la committenza di Federico II, Ercole e Ferrante Gonzaga*, in **Arazzi dei Gonzaga* 2010b, pp. 205-219.
Brown, Delmarcel 1996
C.M. Brown, G. Delmarcel, con la collaborazione di A.M. Lorenzoni, *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga, 1522-63*, Seattle-London 1996.
Brown, Lorenzoni 1996
C.M. Brown, con la collaborazione di A.M. Lorenzoni, *«Concludo che non vidi mai la più bella casa in Italia». Prolegomena allo studio delle decorazioni ad affresco della villa suburbana di Francesco II Gonzaga nella campagna mantovana a Gonzaga (1491-1496)*, in "Civiltà Mantovana", 103, 1996, pp. 51-72.
Brown, Lorenzoni 1997
C.M. Brown, con la collaborazione di A.M. Lorenzoni, *The palazzo di San Sebastiano (1506-1512) and the art patronage of Francesco II Gonzaga, fourth marquis of Mantua*, in "Gazette des beaux-arts", CXXIX, 1997, pp. 131-180.

Brown, Lorenzoni 2004
C.M. Brown, con la collaborazione di A.M. Lorenzoni, *Dipinti delle collezioni dei Gonzaga di Guastalla negli inventari del 1590 e 1678. Tra questi, opere di Bernardino Campi, di Guido Reni e della sua scuola*, in "Civiltà Mantovana", 118, 2004, pp. 9-24.
Brugnoli 1974
P. Brugnoli, a cura di, *Maestri della pittura veronese*, Verona 1974.
Brugnoli 1999
P. Brugnoli & alii, *Marmi e lapicidi di Sant'Ambrogio in Valpolicella. Dall'era romana all'età napoleonica*, Sant'Ambrogio (Verona) 1999.
Brunelli 1985
R. Brunelli, *Su un ciclo di affreschi nella basilica di S. Andrea in Mantova*, in "Civiltà Mantovana", 7, 1985, pp. 31-47.
Brunelli 2000
R. Brunelli, *I Gonzaga tra calcolo e devozione*, in *Mira il tuo popolo. Statue votive del santuario di Santa Maria delle Grazie*, catalogo della mostra (Mantova), a cura di M.G. Vaccari, Milano 2000, pp. 13-16.
Brunelli 2001
R. Brunelli, *Mantova e Gerusalemme. Duemila anni di consonanze*, "Postumia", 11, 2000-2001 (2001), pp. 61-73.
Buddensieg 1983
T. Buddensieg, *Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XX, 1983, pp. 33-73.
Bugatti 2004
V. Bugatti, *L'*Anastasis *capovolta al Gradaro. Ipotesi di temperie culturale. I*, in "Arte Documento", 20, 2004, pp. 131-137.
Burattelli 1999
C. Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze 1999.
Burchard, d'Hulst 1963
L. Burchard, R.A. d'Hulst, *Rubens Drawings*, I-II, Brussels 1963.
Burchard, d'Hulst 1971
L. Burchard, R.A. d'Hulst, *Rubens en zijn tijd. Tekeningen uit belgische verzamelingen*, catalogo della mostra, Antwerpen 1971.
Burckhardt 1892
J. Burckhardt, *Le Cicerone. Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, 5ª ed., riveduta e completata da W. Bode, I-II, II, Paris 1892.
Burckhardt 1896 [2006]
J. Burckhardt, *Rubens* [1896], a cura di A. Bovero, Milano 2006.
Burckhardt 1942
J. Burckhardt, *Rubens*, Berlin 1942.
Burckhardt 1946
J. Burckhardt, *Rubens*, Olten-Bern 1946.
Burckhardt 1950
J. Burckhardt, *Rubens*, London 1950.
Buscaroli 1937
R. Buscaroli, *Palmezzano e la pittura veneziana*, in "Melozzo da Forlì", I, ottobre 1937, p. 38.
Butazzi 1977
G. Butazzi, *Il costume in Lombardia*, Milano 1977.
Byam Shaw 1967
J. Byam Shaw, *Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford*, London 1967.
Cabassi 1784 [ed. 1986]
E. Cabassi, *Notizie degli Artisti Carpigiani* [1784], a cura di A. Garuti, Modena 1986.
Caburlotto 2002
L. Caburlotto, *Private passioni e pubblico bene. Studio, collezionismo, tutela e promozione delle arti in Giovanni de Lazara (1744-1833)*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 25, 2001 (2002), pp. 121-217.
Cadioli 1763
G. Cadioli, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova e ne' suoi contorni*, Mantova 1763.
Caffi 1877
M. Caffi, *Due lettere inedite concernenti il pittore mantovano Lorenzo Leonbruno*, in "Archivio Storico Italiano", XXVI, 1877, pp. 141-144.
Calcagno 1903
G. Calcagno, *Una mostra di topografia romana*, in "Emporium", XVIII, 103, 1903, pp. 33-55.
Calvesi 2011
M. Calvesi, *Caravaggio: i documenti e dell'altro*, in "Storia dell'arte", 128, 2011, pp. 23-51.
Calzolari 2006
M. Calzolari, *La spoliazione del Palazzo Ducale di Mirandola nel 1716*, in **Castello di Mirandola* 2006, pp. 115-144.
Calzona 1979
A. Calzona, *Mantova città dell'Alberti. Il San Sebastiano: tomba, tempio, cosmo*, Parma 1979.
Camerino di alabastro 2004
Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica, catalogo della mostra (Ferrara), a cura di M. Ceriana, Cinisello Balsamo (Milano) 2004.
Camesasca 1964
E. Camesasca, *Mantegna*, Milano 1964.
Camilot 1993
P. Camilot, *Considerazioni sulla tecnica pittorica di Domenico Fetti*, in "Arte Documento", 7, 1993, pp. 41-47.
Cammann 1951
S. Cammann, *The Symbolism of the Cloud Collar Motif*, in "The Art Bulletin", XXXIII, 1 1951, pp. 1-9.
Cammas, Laclotte 1964
S. Cammas, M. Laclotte, *Musée départemental de Beauvais. I. Peintures anciennes*, in "Revue du Louvre", XIV, 4-5, 1964, pp. 195-202.
Cammarota 2000
G.P. Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti*, III, *La collezione Zambeccari*, Bologna 2000.
Campi 1985
I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento, catalogo della mostra (Cremona), a cura di M. Gregori, Milano 1985.
Campori 1855
G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi. Catalogo storico corredato di documenti inediti*, Modena 1855.
Campori 1866
G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866.
Campori 1870
G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870.
Canepa 2006
F. Canepa, *Catalogo delle opere di Gherardo e Giuseppe Poli*, in *Fantastiche vedute. La pittura di capriccio in Toscana dal Ciafferi ai Poli*, a cura di P. Carofano, Pisa 2006, pp. 111-201.
Cantatore 2005
F. Cantatore, *Piante e vedute di Roma*, in **Roma* 2005, pp. 166-169.
Capilupi 1900
A. Capilupi, *I Francescani a Mantova. Cenni storici*, Mantova 1900.
Capilupi 1966
G. Capilupi, *Un accordo di accenti cinquecenteschi e settecenteschi. La villa Capilupi presso Suzzara*, in *Palazzi e ville del contado mantovano*, a cura dell'Associazione Industriali di Mantova, Firenze 1966, pp. 43-52.
Capolavori d'Arte in Friuli 1976
Capolavori d'Arte in Friuli, catalogo della mostra (Passariano), a cura di A. Rizzi, Milano 1976.
Capolavori della pittura veneta 1994
Capolavori della pittura veneta dal Castello di Praga, catalogo

della mostra (Belluno), a cura di E. Fučiková, con scritti di S. Marinelli e P. Marini, Milano 1994.

Capolavori 2001
Capolavori della Suida-Manning Collection, catalogo della mostra (Cremona, 2001-2002), a cura di J. Bober, G. Bora, Milano 2001.

Cappella del Mantegna 1986
La cappella del Mantegna in Sant'Andrea a Mantova, a cura di G. Pastore, Mantova 1986.

Cappelletti 2006
F. Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma (1580-1630)*, Roma 2006.

Cappi 1963
V. Cappi, *Iconografia dei principi Pico. Contributo allo studio e alla definizione iconografica dei Signori di Casa Pico della Mirandola. Dal secolo XIV alla fine della Dinastia*, catalogo della mostra (Mirandola), Modena 1963.

Cappi 1965
W. Cappi, *Iconografia di Giovanni Pico*, in *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'Umanesimo*, atti del convegno (Mirandola, 15-18 settembre 1963), Firenze 1965, III, II, pp. 437-456.

Cappi 1971
W. Cappi, *Mirandola*, in *Modena: vicende e protagonisti*, a cura di G. Bertuzzi, I-III, Bologna 1971, II, pp. 82-109.

Cappi 1984
V. Cappi, *Sante Peranda. I tesori d'arte della reggia della Mirandola al Palazzo Ducale di Mantova*, Mirandola (Modena) 1984.

Cappi 1992
V. Cappi, *La contessa Fulvia da Correggio Pico: il suo "regno" e la sua chiesa (1568-1590)*, in "Quaderni della Bassa Modenese", VI, 2, 1992, pp. 7-12.

Cappi 1997
V. Cappi, *Della fisionomia dell'uomo e della celeste. Su alcuni ritratti antichi di Giovanni e di Giovan Francesco II Pico*, in *Giovanni Pico della Mirandola*, convegno internazionale di studi (Mirandola, 4-8 ottobre 1994), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1997, pp. 397-414.

Capra, Mazzocca, Morandotti 1999
C. Capra, F. Mazzocca, A. Morandotti, a cura di, *Pietro Verri e la Milano dei Lumi*, in *Pietro Verri e il suo tempo*, atti del convegno di studi (Milano, 9-11 ottobre 1997), a cura di C. Capra, I-II, Bologna 1999, II, pp. 1017-1113.

Cappuccio 1939
L. Cappuccio, *Il Correggio. La vita e l'opera*, Milano 1939.

Capuzzo 2009
R. Capuzzo, *Sanguis Domini Mantuae. Le* inventiones *del prezioso Sangue di Cristo nella costruzione dell'*imperium Christianum *e dell'identità civica di Mantova*, Firenze 2009.

Caravage 1965
Le Caravage et la peinture italienne du XVII^e siècle, catalogo della mostra, Paris 1965.

Caravaggio 2005
Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, catalogo della mostra (Milano, 2005-2006), coordinamento al catalogo di L. Spezzaferro, con la collaborazione di B. Calzavara, Milano 2005.

Caravaggio 2010
Caravaggio. Mecenati e pittori, catalogo della mostra (Caravaggio), a cura di M.C. Terzaghi, Cinisello Balsamo (Milano) 2010.

Cargnoni 2007
F. Cargnoni, *Mantova nel* Grand Tour, in "Bollettino del C.I.R.V.I.", 56, 2007, pp. 209-260.

Carnasciali 1982
E. Carnasciali, *Contributo per l'iconografia di Santa Scolastica nell'arte italiana*, in *Iconografia di San Benedetto nella Pittura della Toscana. Immagini e aspetti culturali fino al XVI secolo*, catalogo della mostra, Firenze 1982, pp. 283-345.

Carnevali 1885
L. Carnevali, *L'Accademia, Virgilio ed i Francesi*, in "Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova", 1884-1885 (1885), pp. 185-218.

Carnevali, Negrini 1988
S. Carnevali, F. Negrini, *Giovanni Bellavite argentiere in Mantova*, in "Civiltà Mantovana", 21, 1988, pp. 41-83.

Caroli 1988
F. Caroli, *Giuseppe Bazzani e la linea d'ombra dell'arte lombarda*, Milano 1988.

Carpeggiani 1981
P. Carpeggiani, *La 'rinascita' nella seconda metà del '400*, in **Secoli di Polirone* 1981, I, pp. 175-231.

Carpeggiani 1994
P. Carpeggiani, *Bernardino Facciotto. Progetti cinquecenteschi per Mantova ed il Palazzo Ducale*, Milano 1994.

Carpeggiani 2005
P. Carpeggiani, *Alberti a Mantova. Una città per il principe*, in *Leon Battista Alberti architetto*, a cura di G. Grassi, L. Patetta, Firenze 2005, pp. 263-307.

Carpeggiani 2007
P. Carpeggiani, *Un album di disegni raccolti da Carlo d'Arco*, Mantova 2007.

Carpeggiani, Tellini Perina 1987
P. Carpeggiani, C. Tellini Perina, *Sant'Andrea in Mantova. Un tempio per la città del Principe*, Mantova 1987.

Carpi 1921
P. Carpi, *Giulio Romano ai servigi di Federico II Gonzaga*, in "Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova", XI-XIII, 1918-1920 (1921), pp. 35-101.

Cartwright 1903
J. Cartwright, *Isabella d'Este Marchioness of Mantua, 1474-1539. A Study of the Renaissance*, I-II, London 1903.

Carubelli 2007
L. Carubelli, *Per Antonio Gianlisi iunior*, in *Passione è cultura. Scritti per Tino Gipponi*, a cura di M. Faraoni, Milano 2007, pp. 35-41.

Casadei 1991
S. Casadei, *Pinacoteca di Faenza*, Bologna 1991.

Casanova Uccella 1980
M.L. Casanova Uccella, *Palazzo Venezia. Paolo II e le fabbriche di S. Marco*, catalogo della mostra, Roma 1980.

Casarin 1997
R. Casarin, *Fra Semplice da Verona "zingaro dell'arte"*, in "La Reggia", V, 3, settembre 1997, pp. 6-7.

Casarin 2005
R. Casarin, *Da Caterina ad Osanna: immagini della santità femminile nell'arte dal XV al XIX secolo*, in **Osanna Andreasi* 2005, pp. 31-51.

Castelfranco 1950
G. Castelfranco, *Mostra del Bazzani a Mantova*, in "Bollettino d'arte", XXXV, IV, IV, 1950, pp. 376-377.

Castelli 1985
E. Castelli, *Due capponi per un contratto*, in "Quadrante Padano", settembre 1985, pp. 56-57.

Castello di Mirandola 2006
Il castello di Mirandola. Inventari di arredi, quadri e armi (1469-1714), a cura di M. Calzolari, Mirandola (Modena) 2006.

Castiglione 2004
Castiglione attraverso i secoli, catalogo della mostra (Castiglione delle Stiviere), a cura di E. Annovazzi, Verona 2004.

Castiglioni 2010
G. Castiglioni, *Francesco di Bettino: una rilettura*, in **Andrea Mantegna* 2010, pp. 461-486.

Castrichini 1996
M. Castrichini, *Pisanello. Restauri e interpretazioni*, Todi (Perugia) 1996.

Catalogo della mostra 1905
Catalogo della mostra di arte sacra tenuta in Mantova nel settembre 1905, Mantova-Modena 1905.
Catalogo della Mostra 1948
Catalogo della Mostra d'arte fiamminga e olandese dei secoli XV e XVI, catalogo della mostra (Firenze, 1947), a cura di L. Collobi Ragghianti, con la collaborazione di C.L. Ragghianti, Firenze 1948.
Catalogue des peintures italiennes 2007
Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire, a cura di J. Habert, S. Loire, C. Scailliérez, D. Thiébaut, coordinamento di É. Foucart-Walter, Paris 2007.
Catalogue des tableaux 1907
Catalogue des tableaux composant la collection Ch. Sedelmeyer. Troisième vente, [3-4-5 juin 1907], Paris 1907.
Catalogue général 1907
Catalogue général des reproductions photographiques publiées par D. Anderson éditeur photographe, Roma 1907.
Catalogue sommaire illustré 1981
Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II, Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, a cura di A. Brejon de Lavergnée, D. Thiébaut, Paris 1981.
Catalogus der Rubens-tentoonstelling 1933
Catalogus der Rubens-tentoonstelling ten bate van de vereeniging "Rembrandt" in de zalen van den kunsthandel J. Goudstikker, Amsterdam 1933.
Cattafesta 1972
M. Cattafesta, *Un pittore da rivalutare: Giorgio Anselmi*, in "Mantova", maggio-giugno 1972, pp. 35-53.
Cavatorta 2001
L. Cavatorta, *Inventario dei luoghi minori di culto del Viadanese (con esposizione ordinata dei fatti)*, III, *I conventi e le loro chiese*, Viadana (Mantova) 2001.
Cavazzini 2004
L. Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004.
Cavazzini, Galli 1998
L. Cavazzini, A. Galli, *Girolamo Bedoli tra Mantova, Parma e Reggio*, in **Disegni di Girolamo Bedoli* 1998, pp. 69-83.
Cavazzoli 1998
F.M. Cavazzoli, *Contributo all'attribuzione delle decorazioni del palazzo della Galvagnina*, in "Civiltà Mantovana", 106, 1998, pp. 29-43.
Cavicchioli 1993
S. Cavicchioli, *La pittura di genere a corte*, in **Pittura in Emilia* 1992-1993, II (1993), pp. 369-381.
Cavicchioli 2002
S. Cavicchioli, *Le metamorfosi di Psiche nell'arte del Rinascimento. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia 2002.
Cecchini 2007
I. Cecchini, *Per l'identificazione di Francesco Mantovano*, in "Arte Veneta", LXIII, 2006 (2007), pp. 184-190.
Cento disegni 1998
Cento disegni italiani. Sec. XV-XIX, catalogo della mostra (Mirandola, 1998-1999), a cura di E. Negro, N. Roio, Mirandola (Modena) 1998.
Cento opere 1998
Cento opere per un grande Castelvecchio, catalogo della mostra (Verona), a cura di P. Marini, G. Peretti, Venezia 1998.
Cerati 1989
C. Cerati, *I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna e il palazzo di San Sebastiano in Mantova*, Mantova 1989.
Ceretti 1881
F. Ceretti, *Gli ultimi avanzi del mobilio e delle pitture del Castello della Mirandola*, in "L'Indicatore Mirandolese", V, 10, 1881, pp. 87-89.
Cesareo 2007
A. Cesareo, *Anton von Maron: "The first portrait painter at present in Rome"*, in *Studi romani. II*, in "Antologia di belle arti", 67/70, 2007, pp. 104-129.
Cesareo 2009
A. Cesareo, *Ancora su Anton von Maron ritrattista*, in *Studi romani. III*, in "Antologia di belle arti", 71/78, 2009, pp. 62-93.
Chambers 1987
D.S. Chambers, *The 'Bellissimo Ingegno' of Ferdinando Gonzaga (1587-1626), Cardinal and Duke of Mantua*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", L, 1987, pp. 113-147.
Chambers 1997
D.S. Chambers, [recensione a] *Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento. By Leandro Ventura*, in "The Burlington Magazine", CXXXIX, 1132, 1997, p. 485.
Chambers 1998
D.S. Chambers, *Benedetto Agnello, Mantuan ambassador in Venice, 1530-56*, in *Individuals and institutions in Renaissance Italy*, a cura di D.S. Chambers, Aldershot 1998, pp. 129-145.
Chambers 2001
D.S. Chambers, *Ferdinando Gregorovius a Mantova*, in **Giornata di studio* 2001, pp. 219-230.
Chastel 1983
A. Chastel, *Il sacco di Roma. 1527*, Torino 1983.
Chiarelli 1972
R. Chiarelli, *L'opera completa del Pisanello*, presentazione di G.A. Dell'Acqua, Milano 1972.
Chiari 1982
M.A. Chiari, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia 1982.
Chiesa delle Sante Margherita e Pelagia 2008
La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia. Storia e restauro, a cura di P. Bonometti, G. Colalucci, Cinisello Balsamo (Milano) 2008.
Chiesa di Santo Spirito 2003
La chiesa di Santo Spirito in Mantova, a cura di R. Signorini, Mantova 2003.
Chiodi 1951
A.E. Chiodi, *Bartolomeo degli Erri e i polittici domenicani*, in "Commentari", II, 1, 1951, pp. 17-25.
Chiusole 1782
A. Chiusole, *Itinerario delle pitture, sculture, ed architetture più rare di molte città d'Italia*, Vicenza 1782.
Cicinelli 1994
A. Cicinelli, *I dipinti del Palma e del Peranda dalla reggia dei Pico al Palazzo Ducale di Mantova*, in **Arte a Mirandola* 1994, pp. 63-69.
Cicinelli 1995
A. Cicinelli, *Pisanello a Mantova: nuovi studi*, in "Studi di storia dell'arte", 5/6, 1994-1995 (1995), pp. 55-102.
Cicinelli 1997
A. Cicinelli, *Introduzione storica a Giovanni Andrea Bertanza*, in I. Marelli, M. Amaturo, *Giovanni Andrea Bertanza. Un pittore del Seicento sul lago di Garda*, San Felice del Benaco (Brescia) 1997, pp. 15-24.
Cieri Via 1997
C. Cieri Via, *Collezionismo e decorazione alla corte dei Gonzaga*, in *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, atti del convegno (Londra, Mantova, 1992), a cura di C. Mozzarelli, R. Oresko, L. Ventura, Roma 1997, pp. 393-401.
Ciliento, Giffi Ponzi 1992
B. Ciliento, E. Giffi Ponzi, *Dominicus Fettus fecit Romae 1611*, in "Bollettino d'arte", LXXVII, 71, 1992, pp. 121-130.
Ciliento, Sassetti 1991
B. Ciliento, M. Sassetti, *Il restauro dei "succhi d'erba" del Romanelli nel palazzo Reale di Genova*, in "Kermes", 4, 12, 1991, pp. 19-26.
Cimabue a Pisa 2005
Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto, catalogo della mostra (Pisa), a cura di M. Burresi, A. Caleca, Ospedaletto (Pisa) 2005.

Cinquant'anni di pittura veronese 1974
Cinquant'anni di pittura veronese. 1580-1630, catalogo della mostra (Verona), a cura di L. Magagnato, Vicenza 1974.
Cinquecento a Bologna 2002
Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto, catalogo della mostra (Bologna), a cura di M. Faietti, con la collaborazione di D. Cordellier, Milano 2002.
Cinquecento lombardo 2000
Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano 2000.
Cipriani 1956
R. Cipriani, *Mantegna*, Milano 1956.
Cirani 2007
P. Cirani, *Isabella Clara. Una duchessa austriaca di metà Seicento a Mantova, tra feste, spettacoli e monastero (1629-1685)*, Mantova 2007.
Cirillo 2002
G. Cirillo, *Fra Cremona e Bologna, aspetti della pittura parmense nel Cinquecento*, in "Parma per l'arte", VIII, 1, 2002, pp. 67-146.
Cirillo 2006
G. Cirillo, *Parmigianino, Bedoli e Anselmi: novità e precisazioni*, in "Parma per l'arte", XII, 1/2, 2006, pp. 7-48.
Ciroldi 1998
S. Ciroldi, *Jacopo Borbone (1556-1663), biografia e documenti*, in **Manierismo a Mantova* 1998, pp. 321-327.
Cléopâtre 2004
Cléopâtre: dans le miroir de l'art occidental, catalogo della mostra (Ginevra), Milano 2004.
Cleri 2005
B. Cleri, *Gian Ortensio Bertuzzi*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano 2005, pp. 298-303.
Clerici Bagozzi 1963
N. Clerici Bagozzi, *Per l'opera di Francesco M. Raineri detto lo Schivenoglia*, in "Arte antica e moderna", 24, 1963, pp. 339-344.
Clerici Bagozzi 1978
N. Clerici Bagozzi, *Ultime ricerche sullo Schivenoglia: le battaglie e altre novità*, in "Paragone", 341, 1978, pp. 40-58.
Clerici Bagozzi 1985
N. Clerici Bagozzi, *Una traccia per Cesare Gennari*, in "Paragone", 419-423, 1985, pp. 243-248.
Clerics & Connoisseurs 2001
Clerics & Connoisseurs. The Rev. Matthew Pilkington, the Cobbe Family and the Fortunes of an Irish Art Collection through Three Centuries, catalogo della mostra, a cura di A. Laing, London 2001.
Clough 1982
C.H. Clough, *Gonzaga Patronage*, in "Apollo", CXV, 239, 1982, pp. 56-57.
Cobianchi 1998
R. Cobianchi, *Iconographic and visual sources for Bernardo Strozzi's 'Vision of St Dominic'*, in "The Burlington Magazine", CXL, 1147, 1998, pp. 668-675.
Cobianchi 2008
R. Cobianchi, *The Engraved Source for a Sicilian Altarpiece*, in "Print Quarterly", XXV, 1, 2008, pp. 54-56.
Cocke 1972
R. Cocke, *Pier Francesco Mola*, Oxford 1972.
Coddè 1837
L. Coddè, *Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori scultori architetti ed incisori mantovani per la più parte finora sconosciuti, raccolte dal fu dottore Pasquale Coddè segretario delle Belle Arti in Mantova, aumentate e scritte dal dott. Fisico Luigi Coddè*, Mantova 1837.
Codifava 1979
C. Codifava, *Leandro Marconi, architetto, allievo di Paolo Pozzo nell'Accademia mantovana di Belle Arti (Mantova 1763 – Bologna 1837)*, in "Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova", XLVII, 1979, pp. 137-161.
Coen 2008
P. Coen, *L'attività di Ludovico Mirri nell'editoria antiquaria*, in *Il mercato delle stampe a Roma. XVI - XIX secolo*, a cura di G. Sapori, con la collaborazione di S. Amadio, San Casciano Val di Pesa (Firenze) 2008, pp. 173-192.
Cogo 1998
B. Cogo, *Biagio Lombardo pittore (1617-1665)*, in "Terra d'Este. Rivista di storia e cultura", VII, 14, 1997 (1998), pp. 89-100.
Cohen 2004
S. Cohen, *Andrea del Sarto's monsters: the Madonna of the Harpies and human-animal Hybrids in the Renaissance*, in "Apollo", CLX, 509, 2004, pp. 38-45.
Coletti 1925
L. Coletti, *Tomaso da Modena nello svolgimento della pittura veneta*, in "Bollettino d'arte", IV, VII, 1925, pp. 291-318.
Colle 2001
E. Colle, *Palazzo Ducale, Mantova*, in F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, con la collaborazione di E. Bianchi, *Milano Neoclassica*, Milano 2001, pp. 175-187.
Collezione Borromeo 2011
Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella, a cura di A. Morandotti, M. Natale, Cinisello Balsamo (Milano) 2011.
Collezioni 1981
Collezioni civiche di Como: proposte, scoperte, restauri, catalogo della mostra (Como), Milano 1981.
Collezioni 1995
Le collezioni del Museo Civico di Casale. Catalogo delle Opere Esposte, a cura di G. Mazza, C. Spantigati, Tortona (Alessandria) 1995.
Collobi Raghianti 1971
L. Collobi Ragghianti, *Il "Libro de' disegni" di Giorgio Vasari*, in "Critica d'arte", XXXVI, 116, 1971, pp. 13-40.
Collobi Ragghianti 1979
L. Collobi Ragghianti, *Il «Libro de' disegni» del Vasari e il Louvre*, in "Critica d'arte", XLIV, 166-168, 1979, pp. 136-157.
Committenze dei Pico 1991
Committenze dei Pico, catalogo della mostra, a cura di G. Martinelli Braglia, prefazione di E. Garin, Mirandola (Modena) 1991.
Comparetti 1872
D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, I-II, Livorno 1872.
Conforti Calcagni 1988
A.M. Conforti Calcagni, *La collezione di disegni di Federico Morando*, in "Verona Illustrata", 1, 1988, pp. 37-43.
Coniglio 1958
G. Coniglio, *Mantova. La storia*, I, Mantova 1958.
Constans 1995
C. Constans, *Les peintures. Musée National du Château de Versailles*, I-III, Paris 1995.
Conti 1973
A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, con un saggio di R. Longhi, Milano 1973.
Conti 1990
A. Conti, *Frammenti di Mantova tardogotica*, in *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, a cura di M.T. Balboni Brizza, Cinisello Balsamo (Milano) 1990, pp. 41-47.
Conti 1995
A. Conti, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, in "Prospettiva", 77, 1995, pp. 36-50.
Contini 2008
R. Contini, *Berlino e Sebastiano*, in **Sebastiano del Piombo* 2008, pp. 81-89.
Copertini 1962
G. Copertini, *Di alcune opere poco note eseguite da Girolamo Mazzola Bedoli nel Mantovano*, in "Parma per l'arte", XII, 1, 1962, pp. 13-28.
Coppens 1999
Th. Coppens, *Antonius Mor hofschilder van Karel V*, Baarn 1999.

Cordaro 1987
M. Cordaro, *Aspetti dei modi di esecuzione della "Camera picta" di Andrea Mantegna*, in "Quaderni di Palazzo Te", 6, 1987, pp. 9-18.
Cordellier 1995
D. Cordellier, a cura di, *Documenti e fonti su Pisanello (1395-1581 circa)*, in "Verona Illustrata", 8, 1995.
Correggio 2008
Correggio, catalogo della mostra (Parma, 2008-2009), a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008.
Cortesi 1995
L. Cortesi, *Crespi d'Adda. Villaggio ideale del lavoro*, Bergamo 1995.
Cortesi Bosco 1987
F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1987.
Costantini 1930
V. Costantini, *La Pittura Italiana del Seicento*, I-II, Milano 1930.
Cottafavi 1905
C. Cottafavi, *Catalogo della mostra di arte sacra tenuta in Mantova nel settembre 1905*, Mantova-Modena 1905.
Cottafavi 1921
C. Cottafavi, *La Torre, la Chiesa e i Chiostri di S. Domenico*, in "Gazzetta di Mantova", 7 dicembre 1921, p. 3.
Cottafavi 1926
C. Cottafavi, *R. Palazzo Ducale – Mantova*, in "Bollettino d'arte", V, X, 1926, pp. 468-473.
Cottafavi 1927
C. Cottafavi, *Mantova: Palazzo Ducale – Il salone degli Arcieri*, in "Bollettino d'arte", VII, IV, 1927, pp. 235-240.
Cottafavi 1928
C. Cottafavi, *R. Palazzo Ducale di Mantova. Camerini di Corte Nuova*, in "Bollettino d'arte", VII, XII, 1928, pp. 616-623.
Cottafavi 1928
C. Cottafavi, *R. Palazzo Ducale di Mantova. Le sale dei Cavalli e delle Teste*, in "Bollettino d'arte", VIII, VI, 1928, pp. 278-286.
Cottafavi 1929
C. Cottafavi, *R. Palazzo Ducale di Mantova. Sale dei Capitani e dei Marchesi in Corte Nuova*, in "Bollettino d'arte", VIII, IX, 1929, pp. 421-429.
Cottafavi 1932
C. Cottafavi, *Mantova: Palazzo Ducale – Palazzo del Capitano*, in "Bollettino d'arte", XI, VIII, 1932, pp. 377-382.
Cottafavi 1933
C. Cottafavi, *Il Palazzo Ducale di Mantova. Ricordi e impressioni*, in "Gonzaghesca", rivista numero unico in occasione della III Settimana Mantovana, Mantova 1933, pp. 61-70.
Cottafavi 1934
C. Cottafavi, *Palazzo Ducale di Mantova – Gli appartamenti di Eleonora de' Medici, del Paradiso e dei Nani*, in "Bollettino d'arte", XXVIII, III, 1934, pp. 128-139.
Cottafavi 1936
C. Cottafavi, *La chiesa di Sant'Orsola*, in "Mantus", IV, 5, 1936, pp. 9-11.
Crespi 1769
L. Crespi, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi. Tomo III*, Roma 1769.
Crespi 1773
L. Crespi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, VII, Roma 1773.
Cristante 1997
D. Cristante, *Novità e aggiornamenti per Ermanno Stroiffi*, in "Arte Documento", 11, 1997, pp. 108-118.
Croce 1937 [1942]
B. Croce, *I ritratti di Giulia Gonzaga* [1937], in B. Croce, *Aneddoti di varia letteratura*, I-IV, Napoli 1942, I, pp. 274-280.
Crowe, Cavalcaselle 1871
J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *History of Painting in North Italy*, I-II, London 1871.
Crowe, Cavalcaselle 1877
J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Titian: His Life and Times. With some account of his family, chiefly from new and unpublished records*, I-II, London 1877.
Crowe, Cavalcaselle 1912
J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, a cura di T. Borenius, I-III, London 1912.
Cupperi 2002
W. Cupperi, *La statua di Ferrante I a Guastalla: una commissione monumentale di Cesare I Gonzaga a Leone Leoni*, in "Archivio Storico per gli Antichi Stati guastallesi", seminario di studi storici dell'11 novembre 2000, III, Guastalla (Parma) 2002, pp. 83-124.
Cuppini 1981
M.T. Cuppini, *L'arte a Verona tra XV e XVI secolo*, in *Verona e il suo territorio*, IV/1, Verona 1981, pp. 243-522.
Curto 1983
S. Curto, *Giuseppe Acerbi*, in *La raccolta egizia di Giuseppe Acerbi*, a cura di L. Donatelli, Mantova 1983, pp. 13-27.
Cust, Cox 1911
L. Cust, M.L. Cox, *Notes on the Collections formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey*, in "The Burlington Magazine", XIX, 101, 1911, pp. 278-286.
Da Canaletto a Zuccarelli 2003
Da Canaletto a Zuccarelli. Il paesaggio veneto del Settecento, catalogo della mostra (Passariano), a cura di A. Delneri, D. Succi, Udine 2003.
Da Caravaggio a Ceruti 1998
Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi *nella pittura italiana*, catalogo della mostra, a cura di F. Porzio, Milano 1998.
Dacos 1979
N. Dacos, *Rubens in Italia. Il libro di Michael Jaffé e le mostre del Quadricentenario*, in "Prospettiva", 17, 1979, pp. 64-74.
Dacos 1979b
N. Dacos, *Rubens in Italia. Le mostre del Quadricentenario*, in "Prospettiva", 18, 1979, pp. 60-72.
Dacos 2000
N. Dacos, *Peter Paul Rubens*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra, a cura di E. Borea, C. Gasparri, I-II, II, Roma 2000, pp. 289-304.
Dacos 2001
N. Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 2001.
DaCosta Kaufmann 1985
T. DaCosta Kaufmann, *L'école de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II*, Paris 1985.
Dai Gonzaga agli Asburgo 2008
G. Malacarne, R. Berzaghi, S. L'Occaso, P. Bertelli, *Dai Gonzaga agli Asburgo. L'inventario del 1714 di Palazzo Ducale*, Gonzaga (Mantova) 2008.
Dal Correggio a Giulio Romano 1989
Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese, catalogo della mostra (San Benedetto Po), a cura di P. Piva, E. Del Canto, Mantova 1989.
Dal Forno 1990
F. Dal Forno, *Giorgio Anselmi pittore frescante del '700*, Verona 1990.
Dalli Regoli 2000
G. Dalli Regoli, *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 2000.
Dall'Ora 1992
A. Dall'Ora, *Sul Maestro della Tomba Fissiraga e altri fatti della pittura lombarda del primo Trecento*, in "Arte cristiana", LXXX, 750, 1992, pp. 175-186.
Dall'Ora 1993
A. Dall'Ora, *Lodi*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 153-184.

Dal Pozzo 1718
B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi*, Verona 1718.
Dal Pozzolo 2010
E.M. Dal Pozzolo, *Pittura veneta*, Milano 2010.
Dal Prato 1941
A. Dal Prato, *Lorenzo Leonbruno pittore mantovano*, in "La Voce di Mantova", 13 febbraio 1941, p. 3.
D'Annunzio 1907 [ed. 1965]
G. D'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti, R. Forcella, Verona 1965.
Da Padovanino al Tiepolo 1997
Da Padovanino a Tiepolo: dipinti dei Musei civici di Padova del Seicento e Settecento, catalogo della mostra (Padova), a cura di D. Banzato, A. Mariuz, G. Pavanello, Milano 1997.
Dapoto 2008
P. Dapoto, *Giuseppe Acerbi e la raccolta egizia di Palazzo Te a Mantova*, in *Aegyptiaca, dal Nilo allo Stretto. Testimonianze della raccolta egizia di Giuseppe Acerbi a Mantova*, catalogo della mostra, a cura di C. Greco, A. Freno, Reggio Calabria 2008, pp. 13-20.
Da Tiziano a El Greco 1981
Da Tiziano a El Greco. Per la Storia del Manierismo a Venezia. 1540-1590, catalogo della mostra, coordinamento di S. Mason Rinaldi, Venezia 1981.
Davari 1897
S. Davari, *Il quadro del pittore Domenico Morone*, in "Gazzetta di Mantova", 14-15 novembre 1897.
Davari 1903
S. Davari, *Notizie storiche topografiche della città di Mantova nei secoli XIII, XIV e XV*, Mantova 1903.
Davies 1961
M. Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, 2ª ed., London 1961.
Davoli 2000
L. Davoli, *La chiesa di San Giorgio a Luzzara. Storia e arte*, Fidenza (Parma) 2000.
DBI 1960-2010
Dizionario Biografico degli Italiani, I-LXXIV, Roma 1960-2010.
De Dondi 1600 [ed. 1857]
N. De Dondi, *Estratti del diario delle cose avvenute in Sabbioneta dal 1580 al 1600*, a cura di J. Muller, Milano 1857.
Degenhart 1973
B. Degenhart, *Pisanello in Mantua*, in "Pantheon", XXXI, 1973, pp. 364-411.
Degenhart, Schmitt 2004
B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil III: Verona. Pisanello und seine Werkstatt*, I-II, München 2004.
DeGrazia 1984
D. DeGrazia, *Correggio and His Legacy. Sixteenth-Century Emilian Drawings*, catalogo della mostra (Washington, Parma), con un saggio di E. Riccomini, Washington 1984.
Dei ed eroi 2008
Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta. Miti e allegorie per un principe umanista, a cura di L. Ventura, Roma 2008.
Delaini Raspadori 1972
M. Delaini Raspadori, *Antonio Maria Viani pittore. Considerazioni sugli affreschi del coro della cattedrale di Mantova e della cappella Petrozzani in Sant'Andrea*, in "Civiltà Mantovana", 31-32, 1972, pp. 50-79.
De l'an II 2001
De l'an II au sacre de Napoléon. Le premier musée de Nancy, catalogo della mostra (Nancy, 2001-2002), a cura di C. Gelly-Saldias, Paris 2001.
Del Bravo 1962
C. Del Bravo, *Francesco Morone*, in "Paragone", 151, 1962, pp. 3-23.
Del Bravo 1962b
C. Del Bravo, *Sul séguito veronese di Andrea Mantegna*, in "Paragone", 147, 1962, pp. 53-60.
Del Bravo 1964
C. Del Bravo, *Per Giovan Francesco Caroto*, in "Paragone", 173, 1964, pp. 3-16.
Del Gaizo 1984
V. Del Gaizo, *Il Palazzo Madama*, in AA.VV., *I Palazzi del Senato. Palazzo Madama*, Roma 1984, pp. 43-122.
D'Elia 1954
P.M. D'Elia, *La prima diffusione nel mondo dell'imagine di Maria "Salus Populi Romani"*, in "Fede e Arte", II, X, ottobre 1954, pp. 301-311.
Dell'Antonio 2004
S. Dell'Antonio, *Annotazioni sull'attività di Felice Brusasorzi nelle chiese di Verona*, in "Proporzioni", IV, 2003 (2004), pp. 79-97.
Della Pergola 1955-1959
P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, I-II, Roma 1955-1959.
Delle Foglie 2004
A. Delle Foglie, *Leonardo da Besozzo e Masolino: un dialogo tra Roma, Castiglione Olona e Napoli*, in "Arte lombarda", 140, 2004, pp. 56-63.
Delneri 2003
A. Delneri, *L'Arcadia «presa da i luoghi» di Giuseppe Zais*, in **Da Canaletto a Zuccarelli* 2003, pp. 123-131.
Delogu 1930
G. Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venezia 1930.
De Maere, Wabbes 1994
J. De Maere, M. Wabbes, a cura di J.A. Martin, *Illustrated Dictionary of 17th century flemish painters*, I-III, Brussels 1994.
De Marchi 1992
A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992.
De Marchi 1993
A. De Marchi, *Meteore in Lombardia: Gentile da Fabriano a Pavia e a Brescia, Pisanello a Mantova, Masolino e Vecchietta a Castiglione Olona*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 289-314.
De Marchi 1994
A. De Marchi, *Bernardino Zaganelli inedito: due "Facies Christi"*, in "Prospettiva", 75-76, 1994, pp. 124-135.
De Marchi 1998
A. De Marchi, *Dosso versus Leombruno*, in **Dosso's Fate* 1998, pp. 152-175.
De Marchi 1999
A. De Marchi, *La Passione secondo Serafino*, Piacenza 1999.
De Marchi 2009
A. De Marchi, *Introduzione*, in *Una dimora di Francesco di Marsilio Gonzaga*, a cura di F. Biffi, Mantova 2009, pp. 2-3.
Demori-Staničić 1992
Z. Demori-Staničić, *Oltarna slika sv. Roka iz Pučišća kao problem zavjetne slike uz prijedlog za Sante Perandu*, in "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", 33, 1992, pp. 165-207.
De Nicolò Salmazo 1989
A. De Nicolò Salmazo, *Bernardino da Parenzo. Un pittore «antiquario» di fine Quattrocento*, Padova 1989.
De Rossi 2007
A. De Rossi, *La misteriosa "Schiava turca" del Parmigianino: Giulia Gonzaga Colonna*, in "Aurea Parma", XCI, II, 2007, pp. 159-176.
De Rossi 2009
A. De Rossi, *La dama con l'ermellino del* Museu Frederic Marés *di Barcellona: un ritratto inedito di Giulia Gonzaga Colonna*, in "Vitelliana", IV, 2009, pp. 87-101.
De Rossi 1879
G.B. De Rossi, *Piante icnografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI*, Roma 1879.

De Rossi 1891
G.B. De Rossi, *Panorama circolare di Roma delineato nel 1534 da Martino Heemskerck pittore Olandese*, in "Bullettino della Commissione Archeologica comunale di Roma", XIX, 1891, pp. 330-340.
Déscamps 1753-1763
J.B. Déscamps, *Le vie des peintres flamands, allemands et hollandois, avec des portraits*, I-IV, Paris 1753-1763.
Destombes 1959
M. Destombes, *A Panorama of the Sack of Rome by Pieter Bruegel the Elder*, in "Imago Mundi", XIV, 1959, pp. 64-73.
Devisse, Mollat 1970
J. Devisse, M. Mollat, *The Image of the Black in Western Art. II. From the Early Christian Era to the "Age of Discovery". 2. Africans in the Christian Ordinance of the World (Fourteenth to the Sixteenth Century)*, Cambridge, Massachusetts and London 1970.
Devozione e carità 2001
Devozione e carità. Il patrimonio artistico delle Istituzioni Pubbliche di Assistenza e Beneficenza di Cremona, a cura di L. Bellingeri, Cremona 2001.
Dezallier D'Argenville 1762
A.J. Dezallier D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en Taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, Quelques Réflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, I-IV, Paris 1762.
Di Calisto 2008
L. Di Calisto, *La sala dei Miti. Evocazione dell'assenza ed elogio della virtù tra memoria familiare e affermazione dinastica*, in **Dei ed eroi* 2008, pp. 141-167.
Dictionnaire 1995
Le Dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nos jours, depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains, I-III, Bruxelles 1995.
Di Fabio 1994
C. Di Fabio, *Daniel van den Dijck fra Rubens e Strozzi: la «Cena in casa di Simone» di Palazzo Bianco*, in "Bollettino dei Musei Civici Genovesi", XVI, 47-48-49, 1994, pp. 67-74.
Di Giampaolo 1971
M. Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli. Un disegno inedito per un dipinto poco noto*, in "Civiltà Mantovana", 25, 1970 (1971), pp. 49-52.
Di Giampaolo 1972
M. Di Giampaolo, a cura di, *Carlo d'Arco disegnatore*, catalogo della mostra (Mantova, 1972-1973), Mantova 1972.
Di Giampaolo 1976
M. Di Giampaolo, *Un quadro a due mani: Bedoli su Francia*, in "Prospettiva", 4, 1976, pp. 31-34.
Di Giampaolo 1980
M. Di Giampaolo, *Un'aggiunta a Giuseppe Maria Crespi*, in "Bollettino d'arte", 65, 5, 1980, pp. 87-90.
Di Giampaolo 1997
M. Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli. 1500-1569*, Firenze 1997.
Dimier 1925
L. Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI. siècle*, II, Paris 1925.
Dipinti 2002
I dipinti della Galleria Nuova, a cura di G. Rodella, Mantova 2002.
Disegni di Girolamo Bedoli 1971
Disegni di Girolamo Bedoli, catalogo della mostra, saggio di A.E. Popham, schede critiche e bibliografia di M. Di Giampaolo, Viadana (Mantova) 1971.
Disegni di Girolamo Bedoli 1998
Disegni di Girolamo Bedoli 1500/1569, catalogo della mostra (Viadana), a cura di M. Di Giampaolo, Napoli 1998.
Disegni emiliani 1989
Disegni emiliani del Rinascimento, a cura di M. Di Giampaolo, Cinisello Balsamo (Milano) 1989.
Disegni veneti 1985
Disegni veneti di collezioni olandesi, catalogo della mostra (Venezia, Firenze), a cura di B. Aikema, B.W. Meijer, Venezia 1985.
Dittscheid 1997
H.-C. Dittscheid, *Zum Verhältnis von Antike und Moderne in der Renaissance*, in *Saeculum Tamquam Aureum*, atti del simposio internazionale (Mainz, 17-18 settembre 1996), a cura di U. Ecker, C. Zintzen, Mainz 1997, pp. 183-218.
Dizionario biografico dei miniatori 2004
Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI, a cura di M. Bollati, prefazione di M. Boskovits, Milano 2004.
Dizionario biografico dei Soprintendenti 2007
Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974), Bologna 2007.
Domenico Fetti 1996
Domenico Fetti 1588/89-1623, catalogo della mostra (Mantova), a cura di E.A. Safarik, Milano 1996.
Donati 2003
M.T. Donati, Renovatio urbis Romae*: il volto della città eterna nel disegno e nella pittura del Rinascimento*, in *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, a cura di P. De Vecchi, G.A. Vergani, Milano 2003, pp. 129-137.
Dondi 1995
B. Dondi, *La questione Pietro Martire Neri*, in "Bollettino storico cremonese", I, 1994 (1995), pp. 221-235.
Donesmondi 1612-1616
I. Donesmondi, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova*, I-II, Mantova 1612-1616.
Donna nella pittura italiana 2003
La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento. Il Genio e la Grazia, catalogo della mostra, a cura di A. Cottino, Torino 2003.
Donzelli, Pilo 1967
C. Donzelli, G.M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967.
Dore 2008
G. Dore, *La Pinacoteca del Museo "G. A. Sanna" di Sassari. Catalogo storico-documentario*, Roma 2008.
Doren 1922-1923
A. Doren, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, in "Vorträge der Bibliothek Warburg", 2, 1, 1922-1923, pp. 71-144.
Dosso's Fate 1998
Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy, atti del convegno (Santa Monica, 1996, Trento, 1997), a cura di L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis, Los Angeles 1998.
Dürer e l'Italia 2007
Dürer e l'Italia, catalogo della mostra (Roma), a cura di K. Herrmann Fiore, Milano 2007.
Dussler 1942
L. Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942.
Ebani 1995
A. Ebani, *Due tavole del Museo Civico di Cremona*, in "Arte lombarda", 113-115, 1995, pp. 115-117.
Eberhardt 1986
H.-J. Eberhardt, *Nuovi studi su Domenico Morone, Girolamo dai Libri e Liberale*, in **Miniatura veronese* 1986, pp. 101-151.
Eberhardt 2007
H.-J. Eberhardt, *Riflettendo su Domenico Morone miniatore e su una sconosciuta commissione francescana*, in "Rivista di storia della miniatura", 11, 2007, pp. 267-278.
Egger 1905-1906
H. Egger, *Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, con la collaborazione di C. Hülsen, A. Michaelis, I-II, Wien 1905-1906.
Ehrle 1911
Roma al tempo di Giulio III. La pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551, riprodotta dall'esemplare esistente nella Biblioteca Vaticana, a cura della Biblioteca medesima, con introduzione di Francesco Ehrle, Roma 1911.

Eidelberg, Rowlands 1994
M. Eidelberg, E.W. Rowlands, *The dispersal of the Last Duke of Mantua's Paintings*, in "Gazette des beaux-arts", CXXIII, 1504-1505, 1994, pp. 207-294.
Eikemeier 1969
P. Eikemeier, *Der Gonzaga-Zyklus des Tintoretto in der Alten Pinakothek*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", XX, 1969, pp. 75-142.
Ekserdjian 1997
D. Ekserdjian, *Correggio*, Cinisello Balsamo (Milano) 1997.
Ekserdjian 1999
D. Ekserdjian, *Unpublished drawings by Parmigianino: towards a Supplement to Popham's "catalogue raisonné"*, in "Apollo", CL, 450, 1999, pp. 3-41.
Ekserdjian 2002
D. Ekserdjian, *Sui disegni di Parmigianino e i dipinti del Bedoli: una questione di influssi*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 13-15 giugno 2002), a cura di L. Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo (Milano) 2002, pp. 237-241.
Ekserdjian 2008
D. Ekserdjian, *Correggio disegnatore*, in *Correggio e l'antico*, catalogo della mostra (Roma), a cura di A. Coliva, Milano 2008, pp. 77-83.
Elzevier 1992
Elzevier, *Gli affreschi trecenteschi della cappella Bonacolsi*, in "Civiltà Mantovana", 4, 1992, pp. 101-104.
Emiliani 1962
A. Emiliani, *Carlo Bononi*, Ferrara 1962.
Endres-Soltmann 1914
M. Endres-Soltmann, *Domenico Fetti*, München 1914.
Erbesato 1984
G. Erbesato, *Intorno ad un ritratto di Luigi XIII*, in "Quadrante Padano", dicembre 1984, pp. 16-17.
Erbesato 2005
G.M. Erbesato, *I "Trionfi" di Mantegna*, in **Mantova* 2005, pp. 91-99.
Ercoli 1982
G. Ercoli, *Arte e fortuna del Correggio*, Modena 1982.
Ericani 2001
G. Ericani, *L'iconografia del mito*, in *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'impero di Federico II*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa), a cura di C. Bertelli, G. Marcadella, Milano 2001, pp. 243-251.
Ervas 2009
P. Ervas, *Profilo di Geminiano Benzoni*, in "Nuovi Studi", XIII, 14, 2008 (2009), pp. 61-67.
Ervas 2009b
P. Ervas, *Tre opere senza casa di Lorenzo Costa*, in "Paragone", 707, 2009, pp. 31-35.
Esercizio della tutela 1999
L'esercizio della tutela. Restauri tra Modena e Reggio Emilia (1985-1998), a cura di L. Bedini, J. Bentini, A. Mazza, Modena 1999.
Esposizione d'Arte 1899
Esposizione d'Arte Antica in Reggio dell'Emilia, catalogo della mostra, Reggio Emilia 1899.
Età di Rubens 2004
L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi, catalogo della mostra (Genova), a cura di P. Boccardo, Milano 2004.
Ettlinger 1952
L.D. Ettlinger, *A Fifteenth-Century View of Florence*, in "The Burlington Magazine", XCIV, 591, 1952, pp. 160-167.
Eubel 1913
C. Eubel, *Hierarchia Catholica Medii Aevi sive Summorum Pontificum, S. R. E. Cardinalium, Ecclesiarum Antistitum series, ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta*, Münster 1913.
Evers 1942
H.G. Evers, *Peter Paul Rubens*, München 1942.
Fabi 1860
M. Fabi, *Guida storico-statistica monumentale del viaggiatore in Italia*, Milano 1860.
Faccioli 1833
F. Faccioli, *Belle Arti*, in "Gazzetta di Mantova", 12 ottobre 1833, p. 1.
Faccioli 1959-1963
E. Faccioli, *Mantova. Le lettere*, I-III, Mantova 1959-1963.
Faccioli 1966
E. Faccioli, *Mantova vista dagli stranieri: il Presidente De Brosses*, in "Civiltà Mantovana", 2, 1966, pp. 30-38.
Fadda 2010
E. Fadda, *Con Parmigianino a Viadana: Gerolamo Bedoli (1508? - 1569) nella bottega dei Mazzola*, in "Vitelliana", V, 2010, pp. 11-34.
Fagiolo 1987
M. Fagiolo, *Dagli Horti Sallustiani alle ville barocche tra Pincio e Quirinale*, in AA.VV., *I settantacinque anni dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni*, Roma 1987, pp. 149-172.
Fagiolo 2000
M. Fagiolo, *Quanta ego iam fuerim sola ruina docet. La costruzione prospettica e antiquaria della veduta di Mantova*, in **Roma veduta* 2000, pp. 69-77.
Fagiolo, Madonna 1998
M. Fagiolo, M.L. Madonna, *La rifondazione urbanistica di Roma nei piani giubilari del Quattrocento*, in *La storia dei Giubilei. Volume secondo: 1450-1575*, Firenze 1998, pp. 10-37.
Fahy 2000
E. Fahy, *L'archivio storico fotografico di Stefano Bardini. Dipinti disegni miniature stampe*, Firenze 2000.
Falconi 2001
B. Falconi, *Domenico Zeni e il ritratto a Brescia tra Sette e Ottocento*, in *Dal ritratto di corte al ritratto napoleonico. Domenico Zeni. 1762-1819*, catalogo della mostra, a cura di M. Botteri Ottaviani, B. Falconi, F. Mazzocca, Riva del Garda (Trento) 2001, pp. 69-92.
Fantelli 2001
P.L. Fantelli, *Padova 1650-1700*, in **Pittura nel Veneto* 2001, pp. 155-181.
Fantuzzi 1783
G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, III, Bologna 1783 [ed. Bologna 1965].
Farina 1995
R. Farina, a cura di, *Dizionario biografico delle donne lombarde, 568-1968*, Milano 1995.
Farinella 2007
V. Farinella, *L'"Eneide" di Dosso per Alfonso d'Este (ed altre mitologie). Un esercizio di filologia ricostruttiva*, in *Il Camerino delle Pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, I-VI, Cittadella (Padova) 2002-2007, VI (2007), pp. 299-342.
Farnese 1995
I Farnese. Arte e collezionismo, catalogo della mostra (Parma, Napoli, Monaco di Baviera), a cura di L. Fornari Schianchi, N. Spinosa, Milano 1995.
Fasto e rigore 2000
Fasto e rigore. La Natura Morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo, catalogo della mostra (Colorno), a cura di G. Godi, Milano 2000.
Federico Barocci 2009
Federico Barocci (1535-1612). L'incanto del colore. Una lezione per due secoli, catalogo della mostra (Siena, 2009-2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo (Milano) 2009.
Fenlon 1980-1982
I. Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-century Mantua,* I-II, Cambridge 1980-1982.

Ferlisi 2002
G. Ferlisi, *Giacomo Albè: un ritrovato pittore mantovano di principi, d'eroi e gentiluomini*, in "Postumia", 13, 2002, pp. 173-192.
Ferlisi 2006
G. Ferlisi, *Del San Sebastiano*, in "Quaderni di San Lorenzo", 4, a cura di R. Golinelli Berto, 2006, pp. 57-81.
Ferlisi 2007
G. Ferlisi, *Il monastero di San Vincenzo martire*, in "Quaderni di San Lorenzo", 5, a cura di R. Golinelli Berto, 2007, pp. 63-91.
Ferlisi 2009
G. Ferlisi, a cura di, *Francesco Maria Raineri lo Schivenoglia. 1676-1758. Opere da collezioni private*, catalogo della mostra, Mantova 2009.
Ferrante Gonzaga 2007
Ferrante Gonzaga: un principe del Rinascimento, catalogo della mostra (Guastalla), a cura di G. Barbieri, L. Olivato, Parma 2007.
Ferrara 2009
D. Ferrara, *Cesare Baronio e la fabbrica della Chiesa Nuova*, in *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale di studi (Frosinone, Sora, 16-18 maggio 2007), Roma 2009, pp. 209-228.
Ferrari 1977
A. Ferrari, *La pala della chiesa di S. Giorgio*, in "Civiltà Mantovana", 63-64, 1977, pp. 246-255.
Ferrari 1986
D. Ferrari, *Nota archivistica. L'inventario dei beni di Tullo Petrozzani*, in "Quaderni di Palazzo Te", 4, 1986, pp. 29-36.
Ferrari 1990
O. Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli 1990.
Ferrari 1992
D. Ferrari, *I disegni della Cappella Bonacolsi di Giuseppe Razzetti conservati nei "Documenti Patrii raccolti da Carlo D'Arco"*, in **Indizii di castigato disegno* 1992, pp. 91-98.
Ferrari 1994
D. Ferrari, *Tutela e restauro del patrimonio storico-artistico nei primi decenni postunitari. Il caso mantovano. Note e appunti*, in *Del restauro in Lombardia. Procedure, istituzioni, archivi. 1861-1892*, a cura di G.P. Treccani, Milano 1994, pp. 105-128.
Ferrari 2005
D. Ferrari, *La chiesa della Santissima Trinità in Mantova*, in "Quaderni di San Lorenzo", 3, a cura di R. Golinelli Berto, 2005, pp. 37-51.
Ferrari 2007
A. Ferrari, *Il Palazzo di Prada. Il palazzo di campagna di Isabella Boschetti*, in "Postumia", 17/3, 2006 (2007), pp. 137-161.
Ferretti 1981
M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, 10, parte terza, volume terzo, a cura di F. Zeri, Torino 1981, pp. 118-195.
Ferretti 1982
M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, 11, parte terza, volume quarto, a cura di F. Zeri, Torino 1982, pp. 459-585.
Ferretti 2009
M. Ferretti, *La parte di Benedetto da Maiano ad Ostiglia*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello, G. Galante Garrone, A. Quazza, Savigliano (Cuneo) 2009, pp. 80-81.
Ferretti 2009b
M. Ferretti, *Un Panetti, non lontano da Lucca*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 59-67.
Ferriani 1994
D. Ferriani, *Ascoli Piceno. Pinacoteca Civica*, Bologna 1994.
Ferrone 1993 [2011]
S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* [1993], Torino 2011.
Fiamminghi e olandesi 2002
Fiamminghi e olandesi. Dipinti dalle collezioni lombarde, catalogo della mostra (Milano), a cura di B.W. Meijer, Cinisello Balsamo (Milano) 2002.
Fiasconaro 1966
[N. Fiasconaro], *Mantova domenicana. Illustrazioni e cenni storici*, Mantova 1966.
Ficacci 1993
L. Ficacci, *L'opera ferrarese di Carlo Bononi e del Guercino*, in **Pittura in Emilia* 1992-1993, II (1993), pp. 274-299.
Fiocco 1915
G. Fiocco, introduzione, note e bibliografia di, [G. Vasari], *Vita di Fra Giocondo e d'altri veronesi*, II, Firenze 1915.
Fiocco 1937
G. Fiocco, *Mantegna*, Milano 1937.
Fiocco 1941
G. Fiocco, *Il Trionfo di Cesare di Andrea Mantegna – a cura di Alessandro Luzio e Roberto Paribeni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", XXIX-XXX, 1939-1941 (1941), pp. 181-191.
Fiocco 1942
G. Fiocco, *Il calco della Madonna della Vittoria di Andrea Mantegna*, in "Rivista d'arte", XXIV, 1942, pp. 99-102.
Fiocco 1949
G. Fiocco, *Two unknown paintings by Andrea Mantegna*, in "The Burlington Magazine", XCI, 557, 1949, pp. 213-214.
Fiorio 1986
M.T. Fiorio, *Una veduta di Roma e un trionfo in una tavola inedita del Rinascimento veneto*, in *Scritti in ricordo di Graziella Massari Gaballo e di Umberto Tocchetti Pollini*, Milano 1986, pp. 391-397.
Fischer Pace 2008
U.V. Fischer Pace, *Die italienischen Zeichnungen. Band 1. Bestandskatalog. Ehemalige Großherzoglische und Staatliche Sammlung*, Köln 2008.
Fisogni 2007
F. Fisogni, *La pittura dei Paglia*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, a cura di C. Bertelli, I-II, Brescia 2007, II, pp. 385-399.
Florilegio d'arte 1999
Florilegio d'arte. Pezzi scelti dal Museo di Palazzo d'Arco in Mantova, catalogo della mostra, a cura di M. Di Giampaolo, Viadana (Mantova) 1999.
Fogolari 1918
G. Fogolari, *Protezione degli oggetti d'arte*, in "Bollettino d'arte", XII, IX-XII, 1918, pp. 185-220.
Forlani Tempesti 1991
A. Forlani Tempesti, *The Robert Lehman Collection. V. Italian Fifteenth- to Seventeenth-Century Drawings*, New York-Princeton 1991.
Forti Grazzini 1997
N. Forti Grazzini, *Girolamo Romanino cartonista di arazzi e un suo possibile committente*, in "Nuovi Studi", II, 4, 1997, pp. 165-182.
Fossaluzza 1997
G. Fossaluzza, *I dipinti antichi della collezione De Morpurgo di Trieste: a proposito di un dipinto "non firmato", Peranda non Palma*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 16/17, 1996-1997 (1997), pp. 203-240.
Fossaluzza 2004
G. Fossaluzza, *A proposito di un dipinto restaurato di Giovanni Francesco Caroto (tra Verona e Casale Monferrato)*, in *Variis Linguis. Studi offerti a Elio Mosele in occasione del suo settantesimo compleanno*, Verona 2004, pp. 243-263.
Fossaluzza 2008
G. Fossaluzza, *La pieve di San Pietro di Feletto e i suoi affreschi. Guida breve*, Vicenza 2008.
Fossaluzza 2010
G. Fossaluzza, *Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pittore «del chiaro giorno alquanto nemico» (prima parte)*, in "Verona Illustrata", 23, 2010, pp. 71-90.

Frabetti 1972
G. Frabetti, *Manieristi a Ferrara*, Milano 1972.
Frabetti 1978
G. Frabetti, *L'autunno dei manieristi a Ferrara*, Ferrara 1978.
Franco Fiorio 1971
M.T. Franco Fiorio, *Giovan Francesco Caroto*, Verona 1971.
Frangi 1994
F. Frangi, *Giuseppe Vermiglio tra Caravaggio e Federico Borromeo*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo (Milano) 1994, pp. 161-169.
Freddi 1986
I. Freddi, *Itinerario di una raccolta. I marmi medioevali e rinascimentali dai musei storici mantovani al Palazzo Ducale*, in **Palazzo del Capitano* 1986, p. 17.
Frizzoni 1873
G. Frizzoni, *Di alcune insigni opere di scultura del XV e del XVI secolo esistenti in Mantova*, in "Giornale di Erudizione artistica", Perugia 1873, estratto.
Frizzoni 1891
G. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento. Saggi critici*, Milano 1891.
Frugoni 2008
C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2008.
Frutaz 1956
A.P. Frutaz, *Il torrione di Niccolò V in Vaticano*, Città del Vaticano 1956.
Frutaz 1962
A.P. Frutaz, *Le piante di Roma*, I-III, Roma 1962.
Fumagalli 1979
A. Fumagalli, *Mirabilia Romae. Il centro storico nell'arte attraverso i secoli*, presentazione di P.M. Lugli, Milano 1979.
Fumi Cambi Gado 2005
F. Fumi Cambi Gado, *Bartolomeo di Bernardo Fancelli e il Compianto su Cristo morto*, in *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile*, catalogo della mostra (Firenze, 2005-2006), a cura di R.C. Proto Pisani, Firenze 2005, pp. 75-79.
Furlan 1971
I. Furlan, *Pietro da Vicenza e il montagnismo in Friuli*, in "Il Noncello", 32, 1971, pp. 29-50.
Furlotti 2000
B. Furlotti, *Bernardino Bonsignori. Documenti e ipotesi attributive*, in "Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna", 1, 2000, pp. 25-49.
Furlotti 2000b
B. Furlotti, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Bologna, Parma, Piacenza e Mantova (1563-1634)*, Cinisello Balsamo (Milano) 2000.
Furlotti, Rebecchini 2008
B. Furlotti, G. Rebecchini, *Il Rinascimento a Mantova*, Firenze 2008.
Gabardi 1886
G. Gabardi, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, in "Gazzetta letteraria", 41, 9 ottobre 1886, p. 332.
Gabrielli 1971
N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Torino 1971.
Gaeta Bertelà 1973
G. Gaeta Bertelà, con la collaborazione di S. Ferrara, *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Gabinetto delle Stampe. 2. Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII*, a cura di G. Gaeta Bertelà, con la collaborazione di S. Ferrara, Bologna 1973.
Gabriele 1996
M. Gabriele, *Il mito degli Argonauti e la guerra di Troia nell'affresco tardomedievale della villa di Bellagio: indagini iconografiche*, in "Critica d'arte", LIX, 5, 1996, pp. 26-42.
Galafassi, Bertolini 2000
L. Galafassi, C. Bertolini, *Marmirolo. Cenni storici*, Mantova 2000.
Galafassi, Bertolini 2005
L. Galafassi, C. Bertolini, *Cronache di Marmirolo e Pozzolo, con altre notizie mantovane*, Mantova 2005.
Galleria Antonio Fontanesi 1998
La Galleria Antonio Fontanesi nei Musei Civici di Reggio Emilia, a cura di M. Mussini, Reggio Emilia 1998.
Galleria Nazionale di Parma 1998
Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Cinquecento, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 1998.
Galleria Nazionale di Parma 1999
Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Seicento, a cura e con un saggio di L. Fornari Schianchi, Milano 1999.
Galleria Palatina 2003
La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, con la collaborazione di S. Casciu, F. Navarro, I-II, II (*Catalogo*), Firenze 2003.
Galli s.d.
C. Galli, *Castelbelforte (Due Castelli) nella storia del territorio a nord-est di Mantova*, Verona s.d..
Galli 1995
A. Galli, *Antonio Della Corna e il Maestro di Palazzo d'Arco*, in "Arte cristiana", LXXXIII, 769, 1995, pp. 275-288.
Gamba 1906
C. Gamba, *Lorenzo Leonbruno*, in "Rassegna d'arte", VI, 5, 1906, pp. 65-70; 6, 1906, pp. 91-96.
Gambara 1843
F. Gambara, *Giambattista Speri da Brescia*, in "Gazzetta privilegiata di Milano", 100, 10 aprile 1843, pp. 1-2.
Garavaglia 1967
N. Garavaglia, *L'opera completa del Mantegna*, presentazione di M. Bellonci, Milano 1967.
Gardoni 2009
G. Gardoni, *Il monastero benedettino di San Giovanni Evangelista*, in "Quaderni di San Lorenzo", 7, a cura di R. Golinelli Berto, 2009, pp. 41-58.
Gasponi 2001
N. Gasponi, a cura di, *Giuseppe Campori collezionista. 100 disegni della raccolta della Biblioteca Poletti*, Modena 2001.
Geffroy 1892
A. Geffroy, *Une vue inédite de Rome en 1459*, in *Mélanges G.B. De Rossi*, supplemento ai "Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'Ecole française de Rome", XII, 1892, estratto.
Geffroy 1913
G. Geffroy, *Rubens. Biographie critique*, Paris 1913.
Gemäldegalerie 1991
Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, a cura di S. Ferino-Pagden, W. Prohaska, K. Schütz, Wien 1991.
Gengaro 1955
M.L. Gengaro, *Un precedente del Bergognone, Leonardo de Ponzoni*, in "Arte lombarda", I, 1955, pp. 72-75.
Gennari 2005
E. Gennari, *La pieve di Santa Maria a Cavriana. Testimonianze pittoriche*, in "Civiltà Mantovana", 119, 2005, pp. 99-118.
Gennari 2007
E. Gennari, *La pieve di Santa Maria a Cavriana. Il romanico tra Mantova, Brescia e Cremona*, Cavriana (Mantova) 2007.
Gente di Lombardia 2009
Gente di Lombardia. Dipinti dal XVI al XVIII secolo, catalogo della mostra (Brescia), Rodengo Saiano (Brescia) 2009.
Gerola 1908
G. Gerola, *Questioni storiche d'arte veronese*, in "Madonna Verona", II, 1908, pp. 150-156.
Gerola 1918
G. Gerola, *Relazione del R. Sovraintendente dei Monumenti della Romagna incaricato delle operazioni di sgombero di oggetti d'arte compiute della provincia di Mantova*, in "Bollettino d'arte", XII, IX-XII, 1918, pp. 270-272.

Gerola 1918b
G. Gerola, *Vecchie insegne di casa Gonzaga*, in "Archivio Storico Lombardo", XLV, I, 1918, pp. 97-110.
Gerola 1929
G. Gerola, *Trasmigrazioni e vicende dei camerini di Isabella d'Este*, in "Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova", XXI, 1929, pp. 253-290.
Gerson 1960
H. Gerson, *Painting*, in H. Gerson, E.H. Ter Kuile, *Art and Architecture in Belgium 1600 to 1800*, Harmondsworth 1960, pp. 45-196.
Gheroldi 2009
V. Gheroldi, *Giochi e cacce, per Francesco di Marsilio Gonzaga*, in *Una dimora di Francesco di Marsilio Gonzaga*, a cura di F. Biffi, Mantova 2009, pp. 27-53.
Ghidiglia Quintavalle 1957
A. Ghidiglia Quintavalle, *Jacopo Palma il Giovane nel modenese e nel reggiano*, in "Arte Veneta", XI, 1957, pp. 129-142.
Ghirardi 1985
A. Ghirardi, *Il ritratto neo-feudale*, in **Bastianino* 1985, pp. 235-254.
Ghirardi 1994
A. Ghirardi, *Exempla per l'iconografia dell'infanzia nel secondo Cinquecento padano*, in "Il Carrobbio", XIX-XX, 1993-1994 (1994), pp. 123-139.
Ghirardi 1999
A. Ghirardi, a cura di, *Arte e vita religiosa: una traccia per la storia della comunità ostigliese*, in AA.VV., *Una chiesa, un paese, cento anni*, Ostiglia (Mantova) 1999, pp. 1-45.
Ghirardi 2004
A. Ghirardi, *Osanna Andreasi e Isabella d'Este. Tracce artistiche di un'amicizia*, in *Caterina Vigri. La santa e la città*, atti del convegno (Bologna, 13-15 novembre 2002), a cura di C. Leonardi, Firenze 2004, pp. 213-230.
Ghirardini 2001
R. Ghirardini, *Beata Osanna Andreasi. Vita e visioni mistiche*, Mantova 2001.
Ghizzi 2006
V. Ghizzi, *San Sebastiano. La chiesa "chomenzata per uno insonio"*, in **Leon Battista Alberti* 2006, pp. 454-463.
Giangualano 2005
I. Giangualano, *Bernardo Gallizioli, »estrattista«. The history of the strappo technique of transferring wall paintings in northern Italy during the first half of the nineteenth century*, in "Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung", 19, 1, 2005, pp. 59-74.
Giannantoni 1929
N. Giannantoni, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Roma 1929 (rist. anast. Mantova 2002).
Giannantoni 1933
N. Giannantoni, a cura di, *Mostra retrospettiva del Bazzani*, catalogo della mostra, Mantova 1933.
Giannantoni 1937
N. Giannantoni, *Noterelle d'iconografia gonzaghesca*, in "Mantus", V, 1, 1937, pp. 8-13.
Giannantoni 1938
N. Giannantoni, *Fu veramente scoperto il ritratto di Marfisa d'Este?*, in "La Voce di Mantova", 20 luglio 1938, p. 3.
Gibbs 1989
R. Gibbs, *Tommaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340-80*, Cambridge 1989.
Giffi 2008
E. Giffi, *Tra Cigoli e Coccapani: Domenico Fetti*, in "Prospettiva", 128, 2007 (2008), pp. 83-88.
Gilbert 1962
C. Gilbert, *A Copy after Mantegna*, in "The Burlington Magazine", CIV, 709, 1962, pp. 164-165.
Gilbert 1962b
C. Gilbert, *The Mantegna Exhibition*, in "The Burlington Magazine", CIV, 706, 1962, pp. 5-9.
Gioielli dei Medici 2003
I gioielli dei Medici, dal vero e in ritratto, catalogo della mostra (Firenze, 2003-2004), a cura di M. Sframeli, Livorno 2003.
Gioli 1997
A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei «Beni delle corporazioni religiose» 1860-1890*, Roma 1997.
Gionta, Mainardi 1844
S. Gionta, *Il fioretto delle cronache di Mantova*, a cura di A. Mainardi, Mantova 1844.
Giontella 2004
M. Giontella, *Bassorilievo in pietraforte di Antonio del Pollaiolo*, in "Critica d'arte", LXVII, 22, 2004, pp. 27-53.
Giornata di studio 2001
Giornata di studio in onore di Carlo d'Arco, atti del convegno (1999), a cura di R. Signorini, Mantova 2001.
Giovetti, Giovannoni 1992
P. Giovetti, G. Giovannoni, *Medaglisti nell'età di Mantegna e il Trionfo di Cesare*, catalogo della mostra, Mantova 1992.
Girolla 1920
P. Girolla, *Pittori e miniatori a Mantova sulla fine del '300 e sul principio del '400*, in "Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova", XI-XIII, 1918-1920 (1920), pp. 177-200.
Girondi 2004
G. Girondi, *Palazzo Bonatti in Mantova*, Mantova 2004.
Girondi 2010
G. Girondi, *La chiesa di Santa Maria della Carità in Mantova*, Mantova 2010.
Gismondi 1998
P.M. Gismondi, *La Deposizione, capolavoro ritrovato di Andrea Mantegna. 1490*, San Remo (Imperia) 1998.
Giulio Romano 1989
Giulio Romano, catalogo della mostra (Mantova), Milano 1989.
Giulio Romano 1991
Giulio Romano, atti del convegno internazionale di studi su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento" (Mantova, 1-5 ottobre 1989), Mantova 1991.
Giulio Romano 1992
Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie, a cura di D. Ferrari, introduzione di A. Belluzzi, I-II, Roma 1992.
Giuramento 2002
Il Giuramento del Senato fiorentino a Ferdinando II de' Medici. Una grande opera del Suttermans restaurata, catalogo della mostra, a cura di C. Caneva, M. Vervat, Firenze 2002.
Giuseppe Maria Crespi 1990
Giuseppe Maria Crespi 1665-1747, a cura di A. Emiliani, Bologna 1990.
Gladen 2005
C.A. Gladen, *Suor Lucrina Fetti: pittrice in una corte monastica seicentesca*, in *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, atti del convegno internazionale di studi (Bologna, 8-10 dicembre 2000), a cura di G. Pomata, G. Zarri, Roma 2005, pp. 123-141.
Glück 1916
G. Glück, *Jugendwerke von Rubens*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XXXIII, 1, 1916, pp. 1-30.
Gnaccolini 2001
L.P. Gnaccolini, *Sulle tracce dei Bembo a Brescia*, in *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, atti della giornata di studi (Brescia, 16 novembre 1999), a cura di M. Rossi, Milano 2001, pp. 35-59.
Gnoli 1885
D. Gnoli, *Di alcune piante topografiche di Roma ignote o poco note*, in "Bullettino della Commissione Archeologica comunale di Roma", XIII, 1885, pp. 63-76.

Gnoli 1903
D. Gnoli, *Mostra di topografia romana ordinata in occasione del Congresso storico inaugurato in Roma li 2 aprile del 1903*, Roma 1903.
Gnoli 1911
D. Gnoli, *Il panorama mantovano di Roma*, in "Annuario della Regia Accademia di San Luca", 1909-1911, 1911, pp. 103-108.
Gnudi 1978
C. Gnudi, *Giovanni Paccagnini*, in "Arte Veneta", XXXI, 1977 (1978), pp. 308-309.
Gobio 1855
[I. Gobio], *Memorie della famiglia Gobio di Mantova*, Milano 1855.
Goedde 1989
L.O. Goedde, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation*, University Park-London 1989.
Goldenberg Stoppato 2006
L. Goldenberg Stoppato, *Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III de' Medici e la "stanza de' quadri" di Giusto Suttermans*, catalogo della mostra (Firenze), Livorno 2006.
Golzio 1950
V. Golzio, *Il Seicento e il Settecento*, Torino 1950.
Gondola 2009
V.S. Gondola, *Le proprietà Carlotti e lo sviluppo urbanistico di Caprino Veronese*, in *I Carlotti. Una nobile famiglia tra Veneto e Toscana*, atti del convegno di studi (Garda, Verona, Caprino, 13-14 marzo 2009), a cura di V.S. Gondola, Caprino Veronese (Verona), pp. 65-74.
Gonzaga 1995
I Gonzaga. Moneta Arte Storia, catalogo della mostra (Mantova), a cura di S. Balbi de Caro, Milano 1995.
Gonzaga 2002
Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte, catalogo della mostra (Mantova), a cura di R. Morselli, Milano 2002.
Gonzaga 2002b
Gonzaga. La Celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo, a cura di R. Morselli, Milano 2002.
Gonzaga 2007
I Gonzaga al tempo di Ferrante, catalogo della mostra (Mantova, 2007-2008), a cura di G. Ferlisi, Mantova 2007.
Gonzaga 2008
I Gonzaga delle nebbie. Storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglio e Po, catalogo della mostra (Rivarolo Mantovano), a cura di R. Roggeri, L. Ventura, Cinisello Balsamo (Milano) 2008.
Goretti 2002
P. Goretti, *In limatura della luna argentea. La scienza dei magnifici apparati, tra malinconia, vestiario e vaghezze d'antico*, in **Gonzaga* 2002b, pp. 185-211.
Gori 2006
L. Gori, *L'anno di nascita di Domenico Fetti e altri documenti*, in "Paragone", 679, 2006, pp. 94-104.
Gorzoni 1700 [ed. 1997]
Istoria del Collegio di Mantova della Compagnia di Giesù, scritta dal padre Giuseppe Gorzoni. Parte prima, a cura di A. Bilotto, F. Rurale, Mantova 1997.
Goselini 1574
G. Goselini, *Vita del prencipe don Ferrando Gonzaga*, Milano 1574.
Göttler 1998
Ch. Göttler, *«Barocke» Inszenierung eines Renaissance-Stücks. Peter Paul Rubens'* Transfiguration *für Santissima Trinità in Mantua*, in *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, a cura di Ch. Göttler, U. Müller Hofstede, K. Patz, K. Zollikofer, Emsdetten 1998, pp. 166-189.
Gould 1976
C. Gould, *The Paintings of Correggio*, London 1976.
Gozzi 1976
T. Gozzi, *Lorenzo Costa il Giovane*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 10, 1976, pp. 31-62.
Grasselli 1827
G. Grasselli, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Milano 1827.
Grassi 1975
M.G. Grassi, *Gli arredi lignei e l'intaglio negli edifici religiosi di Mantova e del Mantovano*, in "Arte lombarda", 42-43, 1975, pp. 97-112.
Grassi 1980
M.G. Grassi, *Seicento e Settecento*, in AA.VV., *Il Palazzo D'Arco in Mantova*, Mantova 1980, pp. 154-196 e 201-203.
Grassi 1993
M.G. Grassi, *La Deposizione con il Cardinale Ercole Gonzaga in S. Egidio a Mantova*, in "Civiltà Mantovana", 8, 1993, pp. 45-61.
Grassi 1994
M.G. Grassi, *La Madonna con il Bambino san Domenico e la beata Osanna Andreasi in Sant'Egidio a Mantova*, in "Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana", LXII, 1994, pp. 101-121.
Grassi 1996
M.G. Grassi, *Comunicazione sulla tela di Giuseppe Bongiovanni raffigurante S. Lucia (Mantova, chiesa parrocchiale di S. Egidio)*, in "Civiltà Mantovana", 102, 1996, pp. 114-117.
Grassi 1998
M.G. Grassi, *Pietro Fabbri, detto «dall'Oboe», pittore «foresto»: la seconda fase della sua attività mantovana (1730-1746)*, in "Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana", LXVI, 1998, pp. 109-172.
Grassi 2000
M.G. Grassi, *Le perdute tele di Giuseppe Bazzani, un tempo nella chiesa di S. Egidio a Mantova*, in "Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana", LXVII, 1999 (2000), pp. 137-147.
Grassi 2003
M.G. Grassi, *I dipinti un tempo in Santo Spirito*, in **Chiesa di Santo Spirito* 2003, pp. 251-263.
Grate 1981
P. Grate, *A new acquisition: Fetti's Classical Poet*, in "Nationalmuseum Bulletin", 5, 1, 1981, pp. 46-50.
Gregori 1975
M. Gregori, *Altre aggiunte a risarcimento di Antonio Francesco Peruzzini*, in "Paragone", 307, 1975, pp. 69-80.
Gregori 1982
M. Gregori, *Giacomo Ceruti*, Cinisello Balsamo (Milano) 1982.
Gregori 1983
M. Gregori, *Rubens e i pittori riformati toscani*, in *Rubens e Firenze*, atti del colloquio (Firenze, 1977), a cura di M. Gregori, Firenze 1983, pp. 45-57.
Gregori 1995
M. Gregori, *Il Genovesino a Cremona. La moltiplicazione dei pani e dei pesci*, in *Il Genovesino a Cremona*, a cura di I. Iotta, Milano 1995, pp. 15-21.
Gregorovius 1852-1889 [ed. 1991]
F. Gregorovius, *Römische Tagebücher 1852-1889*, a cura di H.W. Kruft, M. Völkel, München 1991.
Gregorovius 1874
F. Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. Vom V. bis zum XVI. Jahrhundert*, I-VIII, Stuttgart 1859-1874, VIII (1874).
Grigioni 1956
C. Grigioni, *Marco Palmezzano pittore forlivese, nella vita, nelle opere, nell'arte*, Faenza 1956.
Grimoldi 2003
A. Grimoldi, *Manutenzioni e restauri tra Ottocento e primo Novecento*, in **Palazzo Ducale* 2003, pp. 341-354 e 369-370.
Griseri 1966
A. Griseri, *Inediti per il disegno veneto del '600 e '700*, in "Arte Veneta", XX, 1966, pp. 177-189.

Griswold 1995
W.M. Griswold, *New York. Old-master paintings and drawings*, in "The Burlington Magazine", CXXXVII, 1104, 1995, pp. 203-205.
Groeneveld 1981
E.E.H. Groeneveld, *Een herziene biografie van Anthonis Mor*, in "Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen", 1981, pp. 97-117.
Gruyer 1897
G. Gruyer, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, I-II, Paris 1897.
Guarino 1990
S. Guarino, *Rubens a Roma: i lavori per S. Croce in Gerusalemme e S. Maria in Vallicella*, in *Rubens a Roma*, catalogo della mostra, Roma 1990, pp. 11-30.
Guasti 1874
C. Guasti, *Belle Arti. Opuscoli descrittivi e biografici*, Firenze 1874.
Guazzoni 1993
V. Guazzoni, *"L'Opera Sacra reclamata da tutto il corrente secolo". Chiesa e parrocchia fra Otto e Novecento*, in *Casalmorano*, a cura di V. Guazzoni, I-II, Soresina (Cremona) 1993, II, pp. 69-113.
Guerci-Cannés 1950
A. Guerci-Cannés, *Osservazioni sul Duomo di Mantova*, in "Rivista d'arte", XXVI, I, 1950, pp. 83-91.
Guercino 2003
Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600, catalogo della mostra (Milano), a cura di D. Mahon, M. Pulini, V. Sgarbi, Novara 2003.
Guida di Mantova 1866
Guida di Mantova offerta al cittadino ed al forestiero, Mantova 1866.
Guida numerica 1858
Guida numerica alle case ed agli stabilimenti di Mantova, Mantova 1858.
Guidoni 2002
E. Guidoni, *Leonardo da Vinci e le prospettive di città. Le vedute quattrocentesche di Firenze, Roma, Napoli, Genova, Milano e Venezia*, Roma 2002.
Guillaume 1980
M. Guillaume, *Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon. Peintures italiennes*, Dijon 1980.
Günther 1988
H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in der Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988.
Guzzo 2004
E.M. Guzzo, *Per la storia del collezionismo a Verona: nuovi documenti sulle quadrerie India, Giusti, Muselli, Canossa e Gherardini*, in "Studi storici Luigi Simeoni", LIV, 2004, pp. 393-425.
Guzzo 2006
E.M. Guzzo, *La pittura del '600 tra controriforma e barocco*, in *Valtrompia nell'arte*, a cura di C. Sabatti, Brescia 2006, pp. 215-257.
Haberditzl 1912
F.M. Haberditzl, *Studien über Rubens*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XXX, 5, 1912, pp. 257-297.
Hale 1990
J.R. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, New Haven-London 1990.
Hanselaer 1989
J. Hanselaer, *Aeneas' vlucht uit het brandende Troje. Virtuositeit en Allegorie in de Zuidnederlandse schilderkunst van de 16de en van de eerste helft van de 17de eeuw*, in "Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde", XXVIII, 1989, pp. 105-118.
Hansen 2010
H.G. Hansen, *Nel gran teatro della città*, in *Antonio Maria Viani e la facciata di Palazzo Guerrieri a Mantova*, a cura di G. Coppadoro, Firenze 2010, pp. 45-62.
Hartje 2004
N. Hartje, *Bartolomeo Manfredi (1582-1622). Ein Nachfolger Caravaggios und Seine Europäische Wirkung. Monographie und Verzeichnis*, Weimar 2004.
Hartt 1958
F. Hartt, *Giulio Romano*, I-II, New Haven 1958.
Haverkamp-Begemann 1953
E. Haverkamp-Begemann, a cura di, *Olieverfschetsen van Rubens*, catalogo della mostra, Rotterdam 1953.
Haverkamp-Begemann, Logan 1970
E. Haverkamp-Begemann, A.-M.S. Logan, *European Drawings and Watercolors in the Yale University Art Gallery. 1500-1900*, I-II, New Haven-London 1970.
Hayez 1890
F. Hayez, *Le mie memorie*, a cura di G. Carotti, Milano 1890.
an der Heiden 1970
R. an der Heiden, *Die Porträtmalerei des Hans von Aachen*, in "Jahrbuch der Kunsthisorischen Sammlungen in Wien", 66, 1970, pp. 135-226.
Heil 1926
W. Heil, *Palma Giovane als Zeichner*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XLVII, 1926, pp. 58-71.
Heimbürger 1985
M. Heimbürger, *Bernardo Keilbau a Venezia*, in "Arte Veneta", XXXIX, 1985, pp. 65-76.
Heimbürger 1988
M. Heimbürger, *Bernardo Keilbau detto Monsù Bernardo*, Roma 1988.
Heinemann 1991
F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, III, *Supplemento e Ampliamenti*, Hildesheim-Zürich-New York 1991.
Heinz 1963
G. Heinz, *Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der Österreichischen Erblande*, in "Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 59, 1963, pp. 99-224.
Heinz, Schütz 1976
G. Heinz, K. Schütz, *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*, Wien 1976.
Held 1959
J.S. Held, *Rubens. Selected Drawings*, I-II, London 1959.
Held 1966
J.S. Held, *Letter to the Editor*, in "The Art Bulletin", XLVIII, 3-4, 1966, pp. 468-469.
Held 1980
J.S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, I-II, Princeton 1980.
Held 1986
J.S. Held, *Rubens. Selected Drawings*, 2ª ed., Oxford 1986.
Hémery 2003
A. Hémery, *La peinture italienne au musée des Augustins. Catalogue raisonné*, Toulouse 2003.
Henry 1994
T. Henry, *The subject of Domenico Morone's 'Tournament' panels in the National Gallery, London*, in "The Burlington Magazine", CXXXVI, 1090, 1994, pp. 21-22.
Herklotz 2009
I. Herklotz, *Alfonso Chacón e le gallerie dei ritratti nell'età della Controriforma*, in *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale di studi (Frosinone, Sora, 16-18 maggio 2007), Roma 2009, pp. 111-142.
Hilger 1969
W. Hilger, *Ikonographie Kaiser Ferdinands I. (1503-1564)*, Wien 1969.
Hirst 1981
M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.
Hochmann 1993
M. Hochmann, *Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la*

collection Farnèse, in "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée", 105, 1, 1993, pp. 49-91.

Hollstein Dutch and Flemish 1949-2010
The new Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, I-LXXII, Amsterdam 1949-2010.

Hollstein's German 1949-2010
Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1450-1700, I-LXXVI, Amsterdam 1954-2010.

Hollstein & Puppel 1931
Hollstein & Puppel Kunstantiquariat. Kunstauktion XLV. Sammlung Graf R. de V…, Berlin 1931.

Huemer 1966
F. Huemer, *Some Observations on Rubens' Mantua Altarpiece*, in "The Art Bulletin", XLVIII, 1, 1966, pp. 84-85.

Huemer 1977
F. Huemer, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, XIX, *Portraits*, I, Brussels 1977.

Huemer 1977b
F. Huemer, *Rubens and the Mantuan Altar*, in "Studies in Iconography", 3, 1977, pp. 105-144.

Huemer 2006
F. Huemer, *Reconsidering Rubens in Venice-Padua and Mantua*, in "Storia dell'arte", 115, 2006, pp. 37-46.

Hughes 1981
A. Hughes, [recensione a] *Rubens. By Kerry Downes*, in "The Burlington Magazine", CXXIII, 935, 1981, pp. 106-107.

Hülsen 1910
Ch. Hülsen, *Die große Ansicht von Rom in Mantua: zwei neue teilweise Repliken*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", 5, Herbst 1910, pp. 211-216.

Hülsen 1911
Ch. Hülsen, *Di alcune nuove vedute prospettiche di Roma*, in "Bullettino della Commissione Archeologica comunale di Roma", XXXIX, 1911, pp. 3-22.

d'Hulst 1977
R.-A. d'Hulst, *Pierre Paul Rubens et son oeuvre*, in *P. P. Rubens. Peintures – Esquisses à l'huile – Dessins*, catalogo della mostra, Anvers 1977.

Iacometti 1983
G. Iacometti, *Le soppressioni e le trasformazioni dei conventi mantovani alla fine del XVIII secolo*, in **Mantova nel Settecento* 1983, pp. 56-63.

Ibsen 2004
M. Ibsen, *Testimonianze artistiche tra alto Medioevo ed età romanica*, in *Gli scavi al battistero di Mantova (1984-1987)*, a cura di G.P. Brogiolo, Mantova 2004, pp. 133-140.

Illustrated Bartsch 1978-2010
Illustrated Bartsch, I-CLXVI, New York 1978-2010.

Illustrated Catalogue 1900
Illustrated Catalogue of the Sixth Series of 100 Paintings by Old Masters of the Dutch, Flemish, Italian, French, and English Schools, being a portion of the Sedelmeyer Gallery, Paris 1900.

Il nostro pittore fiamengo 2005
«Il nostro pittore fiamengo». Giovanni Caracca alla corte dei Savoia (1568-1607), catalogo della mostra (Torino, 2005-2006), a cura di P. Astrua, A.M. Bava, C.E. Spantigati, Torino 2005.

Imago Urbis Romæ 2005
Imago Urbis Romæ. L'immagine di Roma in età moderna, catalogo della mostra (Roma), a cura di C. de Seta, Milano 2005.

Immagine delle città 1998
L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo, catalogo della mostra (Napoli, 1998-1999), a cura di C. de Seta, Roma 1998.

Indizii di castigato disegno 1992
Indizii di castigato disegno, di vivaci colori. Gli affreschi trecenteschi della cappella Bonacolsi, catalogo della mostra, a cura di U. Bazzotti, Mantova 1992.

Ingendaay 2008
M. Ingendaay, *"Posso vantarmi d'aver un gran Protettore". Il carteggio tra Pompeo Batoni e il marchese Andrea Gerini, 1740-1748*, in *Pompeo Batoni. 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, 2008-2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 372-401.

Insolera 1980
I. Insolera, *Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo*, Bari 1980.

In the Light of Apollo 2004
In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece, catalogo della mostra (Atene, 2003-2004), a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo (Milano) 2004.

Intra 1880 [ed. 2003]
G.B. Intra, *"Inventario dei monumenti storici e degli oggetti d'arte nella città di Mantova" (1880)*, a cura di D. Ferrari, S. L'Occaso, in *La dimora Guidi di Bagno. Palazzo del Governo*, a cura di U. Bazzotti, D. Ferrari, Mantova 2003, pp. 187-220.

Intra 1881
G.B. Intra, *Il Museo Statuario e la Biblioteca di Mantova*, in "Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova", 1879-1880 (1881), pp. 91-109.

Intra 1882
G.B. Intra, *La basilica di S. Andrea in Mantova*, Milano 1882.

Intra 1883
G.B. Intra, *Mantova ne' suoi monumenti di storia e d'arte. Guida della città e de' suoi dintorni*, Mantova 1883.

Intra 1888
G.B. Intra, *La Reggia Mantovana sotto la prima dominazione austriaca*, in "Archivio Storico Lombardo", XV, XV, 1888, pp. 473-490.

Intra 1888 [1976]
G.B. Intra, *Il Castello Gonzaghesco di Goito* [1888], Mantova 1976.

Intra 1891
G.B. Intra, *Ritratti di Principesse della Casa Gonzaga*, in "Arte e Storia", 25 aprile 1891, p. 69.

Intra 1893
G.B. Intra, *Le due Eleonore Gonzaga Imperatrici*, in "Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova", 1891-1892 (1893), pp. 37-84.

Intra 1895
G.B. Intra, *Il monastero di Santa Orsola in Mantova*, in "Archivio Storico Lombardo", XXII, IV, 1895, pp. 167-185.

Intra 1896
G.B. Intra, *Nuova guida illustrata di Mantova e de' suoi dintorni*, Mantova 1896.

Intra 1897
G.B. Intra, *Il cenobio di San Benedetto Po*, in "Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova", 1897, pp. 115-152.

Intra 1903
G.B. Intra, *Nuova guida illustrata di Mantova e de' suoi dintorni*, Mantova 1903.

Intra 1916
G.B. Intra, *Nuova guida illustrata di Mantova e de' suoi d'intorni*, Mantova [1916].

Inventaire 1994
L'inventaire du Palais et des propriétés Farnese à Rome en 1644, a cura di B. Jestaz, con la collaborazione di M. Hochmann, P. Sénechal, Roma 1994.

Inventario napoleonico [1976]
Inventario napoleonico, con introduzione di S. Matalon, Milano 1976.

Ioanes Ispanus 2000
Ioanes Ispanus. La pala di Viadana. Tracce di classicismo precoce lungo la valle del Po, catalogo della mostra, a cura di M. Tanzi, Viadana (Mantova) 2000.

Italian Women Artists 2007
Italian Women Artists from Renaissance to Baroque, catalogo della mostra (Washington D.C., 2007), a cura di V. Fortunati, J. Pomeroy, C. Strinati, Milano 2007.

Itinerario nel Rinascimento 1989
Un itinerario nel Rinascimento mantovano, catalogo della mostra, a cura di R. Brunelli, Mantova 1989.
Itinerario veneto 1990
Itinerario veneto. Dipinti e disegni del '600 e '700 veneziano del Museo di Belle Arti di Budapest, catalogo della mostra (Milano), a cura di M. Natale, Milano-Budapest 1990.
Ivanoff 1949
N. Ivanoff, *Alcuni aspetti ignoti dell'arte di Bazzani*, in "Emporium", CX, 656, 1949, pp. 73-78.
Ivanoff 1950
N. Ivanoff, *Bazzani*, catalogo della mostra (Mantova), Bergamo 1950.
Ivanoff 1950b
N. Ivanoff, *Bazzani. La Mostra di Mantova*, in "Emporium", CXI, 665, 1950, pp. 195-206.
Ivanoff 1953
N. Ivanoff, *Daniele van den Dyck*, in "Emporium", CXVIII, 708, 1953, pp. 242-251.
Ivanoff 1958
N. Ivanoff, *Enrico Fallange e l'Oratorio dei Tedeschi nella chiesa di S. Bartolomeo a Venezia*, in "Emporium", CXXVII, 758, 1958, pp. 70-73.
Ivanoff 1963
N. Ivanoff, *A Bozzetto by Domenico Fetti*, in "The Connoisseur", CLIV, 619, 1963, pp. 38-41.
Ivanoff 1972
N. Ivanoff, *Un libro sul Bazzani*, in "Arte Veneta", XXVI, 1972, pp. 278-279.
Ivanoff, Zampetti 1979
N. Ivanoff, P. Zampetti, *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento. III*, Bergamo 1979, pp. 401-739.
Jacopo da Varazze ed. 1998
Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, ed. a cura di G.P. Maggioni, Tavernuzze (Firenze) 1998.
Jacopo Palma il Giovane 1963
Jacopo Palma il Giovane. Quaderni di disegni dell'Accademia Carrara di Bergamo con altri disegni dell'Accademia Carrara e del Museo Fantoni di Rovetta, Cinisello Balsamo (Milano) 1963.
Jacoby 2000
J. Jacoby, *Hans von Aachen. 1552-1615*, München-Berlin 2000.
Jaffé 1957
M. Jaffé, *The Interest of Rubens in Annibale and Agostino Carracci: further notes*, in "The Burlington Magazine", XCIX, 656, 1957, pp. 375-379.
Jaffé 1958
M. Jaffé, *Rubens in Italy: Rediscovered Works*, in "The Burlington Magazine", C, 669, 1958, pp. 411-422.
Jaffé 1959
M. Jaffé, *The master hand of Rubens*, in "Art News", 58, 8, December 1959, pp. 44-45 e 62.
Jaffé 1961
M. Jaffé, *The Deceased Young Duke of Mantua's Brother*, in "The Burlington Magazine", CIII, 702, 1961, pp. 374-378.
Jaffé 1965
M. Jaffé, *Rubens as a Draughtsman*, in "The Burlington Magazine", CVII, 748, 1965, pp. 372-381.
Jaffé 1968
M. Jaffé, *Rubens in Italy Part II: some rediscovered works of the first phase*, in "The Burlington Magazine", CX, 781, 1968, pp. 174-187.
Jaffé 1970
M. Jaffé, *Rediscovered Oil Sketches by Rubens – III*, in "The Burlington Magazine", CXII, 808, 1970, pp. 432-436.
Jaffé 1970b
M. Jaffé, *A Sheet of Drawings from Rubens' Italian Period*, in "Master Drawings", VIII, 1, 1970, pp. 42-51.
Jaffé 1977
M. Jaffé, *Exhibitions for the Rubens Year – I*, in "The Burlington Magazine", CXIX, 894, 1977, pp. 621-631.
Jaffé 1977b
M. Jaffé, *Rubens and Italy*, Oxford 1977.
Jaffé 1978
M. Jaffé, *Exhibitions for the Rubens Year – II*, in "The Burlington Magazine", CXX, 900, 1978, pp. 131-144.
Jaffé 1985
M. Jaffé, *Rubens's Gonzaga Altarpiece: Another Portrait Rediscovered*, in "Apollo", CXXI, 280, 1985, pp. 379-382.
Jaffé 1989
M. Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, traduzione di G. Mulazzani, Milano 1989.
Jaffé 1990
M. Jaffé, *Milan and Cagliari. Rubens*, in "The Burlington Magazine", CXXXII, 1050, 1990, pp. 657-660.
Jaffé 1992
M. Jaffé, *Rubens before 1620, with particular reference to aspects of his commissions from the Company of Jesus*, in *Rubens dall'Italia all'Europa*, atti del convegno internazionale di studi (Padova, 24-27 maggio 1990), a cura di C. Limentani Virdis, F. Bottacin, Vicenza 1992, pp. 13-20.
Jaffé 1993
M. Jaffé, *Samson destroying the Temple of Dagon. A rediscovered Rubens*, in "Apollo", CXXXIX, 382, 1993, pp. 377-382.
Jaffé 1994
M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Tuscan and Umbrian Schools*, London 1994.
Jaffé 1994b
M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Venetian and North Italian Schools*, London 1994.
Jaffé 2002
M. Jaffé, *The Devonshire Collection of North-European Drawings*, I-V, Turin-London-Venice 2002.
Jaffé 2010
D. Jaffé, *Rubens's lost 'pocketbook': some new thoughts*, in "The Burlington Magazine", CLII, 1283, 2010, pp. 94-98.
Jahn Rusconi 1922
A. Jahn Rusconi, *La Mostra di Pittura italiana del 600 e 700*, in "Emporium", LV, 329, 1922, pp. 259-274.
Jahn Rusconi 1924
A. Jahn Rusconi, *Domenico Feti*, in "Emporium", LX, 358, 1924, pp. 647-651.
Johann Liss 1975
Johann Liss, catalogo della mostra (Augsburg, 1975, Cleveland, 1975-1976), Augsburg 1975.
Johnson 1975
E.J. Johnson, *S. Andrea in Mantua. The Building History*, University Park-London 1975.
Jouvin de Rochefort 1672
A. Jouvin de Rochefort, *Le Voyageur d'Europe*, Paris 1672.
Joyce 1989
H. Joyce, *Nicolas Ponce's* Arabesques antiques*: a problem in eighteenth-century archaeology*, in "Gazette des beaux-arts", CXIV, 1450, 1989, pp. 183-201.
Joyce 1990
H. Joyce, *Hadrian's Villa and the "Dome of Heaven"*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", 97, 1990, pp. 347-381.
Judith-Dramen 1933
Judith-Dramen des 16.-17. Jahrhunderts: nebst Luthers Vorrede zum Buch Judith, a cura di M. Sommerfeld, Berlin 1933.
Kaftal 1965
G. Kaftal, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1965.

Kaftal 1978
G. Kaftal, con la collaborazione di F. Bisogni, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978.
Kaftal 1985
G. Kaftal, con la collaborazione di F. Bisogni, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, Firenze 1985.
Kaiser Ferdinand 2003
Kaiser Ferdinand I. 1503-1564. Das Werden der Habsburgermonarchie, catalogo della mostra, a cura di W. Seipel, Wien 2003.
Kaiser Karl V 2000
Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas, catalogo della mostra (Bonn, Wien, 2000), coordinamento al catalogo di P. Kruse, Milano 2000.
Karpinski 2001
C. Karpinski, *Mantegna's "Triumphs" in Andreani's Form*, in "Apollo", CLIII, 472, 2001, pp. 39-46.
Kauffmann 1973
C.M. Kauffmann, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Foreign Paintings. I. Before 1800*, London 1973.
Kenner 1896
F. Kenner, *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XVII, 1896, pp. 101-274.
Kenner 1897
F. Kenner, *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XVIII, 1897, pp. 135-261.
Kenner 1898
F. Kenner, *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XIX, 1898, pp. 6-146.
Kennès 1990
G. Kennès, *Documenti su Giuseppe Pistocchi*, in "Labyrinthos", IX, 17/18, 1990, pp. 123-142.
Keyssler 1757 [1981]
J.G. Keyssler, *Travels through Germany, Bohemia...* [1757], in *Schizzerotto 1981, pp. 218-224.
Kliemann 1993
J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo (Milano) 1993.
Klinger 1991
L.S. Klinger, *The portrait collection of Paolo Giovio*, I-II, Ph. Dissertation, Princeton University 1991.
Knackfuss 1907
H. Knackfuss, *Rubens*, Bielefeld-Leipzig 1907.
Kolsky 1991
S. Kolsky, *Mario Equicola. The real courtier*, Genève 1991.
Kristeller 1901
P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, London-New York-Bombay 1901.
Kristeller 1902
P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin-Leipzig 1902.
Kristeller 1911
P. Kristeller, *Zwei dekorative Gemälde Mantegnas in der Wiener Kaiserlichen Galerie*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XXX, 1911, pp. 29-48.
Kusche 1964
M. Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid 1964.
Kusche 1991
M. Kusche, *»Der christliche Ritter und seine Dame« - das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur*, in "Pantheon", XLIX, 1991, pp. 4-35.
Kusche 1994
M. Kusche, *Sofonisba e il ritratto di rappresentanza ufficiale nella corte spagnola*, in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, catalogo della mostra (Cremona, Vienna, Washington, 1994-1995), Roma 1994, pp. 117-152.
Ladner 1935
G. Ladner, *Zur Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Ambraser Porträtsammlung)*, in "Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung", XLIX, 3-4, 1935, pp. 367-391.
de Lachenal 1991
L. de Lachenal, *Il gruppo equestre di Marco Aurelio e il Laterano. Ricerche per una storia della fortuna del monumento dall'età medievale fino al 1538 (Parte II)*, in "Bollettino d'arte", 62-63, 1990 (1991), pp. 1-56.
de Lachenal 2000
L. de Lachenal, *La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: scavi, disegni, collezioni*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra, a cura di E. Borea, C. Gasparri, I-II, II, Roma 2000, pp. 625-636.
de Lalande 1790
J.J. de Lalande, *Voyage en Italie*, I-VII, Genève 1790.
de La Marre 1790
M.J. de La Marre [?], *Description historique de l'Italie. En forme de dictionnaire*, I-II, Avignon 1790.
Lamo 1584 [1976]
Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura, e pittura [1584], in *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi. Opera postuma di Giambattista Zaist pittore ed architetto cremonese data in luce da Anton Maria Panni* [1774], I-III, I, Bergamo 1976, pp. 1-100.
Lamoreux 1980
R. Lamoreux, *Alberti's church of San Sebastiano in Mantua*, Ph. Dissertation [1976], Ann Arbor 1980.
Lancetti 1820
V. Lancetti, *Biografia cremonese*, I-III, Milano 1819-1822, II (1820).
Langedijk 1981-1987
K. Langedijk, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, I-III, Firenze 1981-1987.
Lanzi 1793 [ed. 2000]
L. Lanzi, *Il taccuino lombardo. Viaggio del 1793 specialmente pel milanese e pel parmigiano, mantovano e veronese, musei quivi veduti: pittori che vi son vissuti*, a cura di P. Pastres, Udine 2000.
Lanzi 1795-1796
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, I-II, II/1, Bassano 1795-1796.
Lanzi 1809 [1968-1974]
L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo* [1809], a cura di M. Capucci, I-III, Firenze 1968-1974.
Lapenta 2006
S. Lapenta, *Atlante dei dipinti*, in S. Lapenta, R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, pp. 179-381.
Larsen 1985
E. Larsen, *Seventeenth Century Flemish Painting*, Freren 1985.
Laskin 1964
M. Laskin, *The Early Work of Correggio*, Ph. Dissertation, Ann Arbor 1964.
Lazarev 1967
V.N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.
Lazzari 1913
A. Lazzari, *Le ultime tre duchesse di Ferrara e la corte estense a' tempi di Torquato Tasso*, Firenze 1913.
Lazzari 1938
A. Lazzari, *Il ritratto di Marfisa d'Este*, Faenza 1938.
Lazzarini 1994
I. Lazzarini, *Gerarchie sociali e spazi urbani a Mantova dal Comune alla signoria gonzaghesca*, Pisa 1994.
Lechi 1968
F. Lechi, *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia. Storia e documenti*, con una lettera di R. Longhi, Firenze 1968.

Lecoq 1987
A.M. Lecoq, *L'immagine venerata*, in P. Georgel, A.M. Lecoq, *La Pittura nella pittura*, Milano 1987, pp. 235-240.
Legrand 2009
S. Legrand, *L'*Alexandre le Grand *de Giulio Romano. Trois versions d'une «cosa molto bella»*, in "Genava. Revue d'Histoire de l'Art et d'Archéologie", LVI, 2008 (2009), pp. 27-47.
Lehmann 1967
J.M. Lehmann, *Domenico Fetti. Leben und Werk des römischen Malers*, Ph. Dissertation, Frankfurt am Main 1967.
Lemoine 2007
A. Lemoine, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri), ca. 1588-1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris 2007.
Leon Battista Alberti 1994
Leon Battista Alberti, catalogo della mostra (Mantova), a cura di J. Rykwert, A. Engel, Milano 1994.
Leon Battista Alberti 2006
Leon Battista Alberti e l'architettura, catalogo della mostra (Mantova), a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F.P. Fiore, Cinisello Balsamo (Milano) 2006.
Leoncini 2008
L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale, Genova. Catalogo generale*, I, *I dipinti del Grande Appartamento Reale*, Milano 2008.
Leoncini 2009
L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale, Genova. Catalogo generale*, II, *I dipinti del primo piano nobile e dei depositi*, Milano 2009.
Leone De Castris 1999
P. Leone De Castris, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo: le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 1999.
Leone De Castris 2006
P. Leone De Castris, *Il ritratto nella pittura del Cinquecento a Napoli,* in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, a cura di N. Spinosa, Napoli 2006, pp. 84-90.
Levey 1991
M. Levey, *The later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, 2ª ed., Cambridge 1991.
Levi 1925
A. Levi, *Il Museo Greco-Romano nel Palazzo Ducale di Mantova*, in "Bollettino d'arte", V, V, 1925, pp. 225-235.
Levi 1931
A. Levi, *Sculture greche e romane del palazzo Ducale di Mantova*, Roma 1931.
Levi Pisetzky 1966
R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, III, Milano 1966.
Levi Pisetzky 1978
R. Levi Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1978.
Lewis 2006
D. Lewis, *Mantova e la produzione di placchette nel XV secolo*, in *Placchette e rilievi di bronzo nell'età di Mantegna*, catalogo della mostra (Mantova, 2006-2007), a cura di F. Rossi, Milano 2006, pp. 3-15.
Leydi 1999
S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilæ. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze 1999.
Leydi 2007
S. Leydi, *Ritratti in armi, armi in ritratti*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002), a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, Firenze 2007, pp. 101-116.
Liess 1977
R. Liess, *Die Kunst des Rubens*, Braunschweig 1977.
Lightbown 1986
R. Lightbown, *Mantegna, with a complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Oxford 1986.
Limentani Virdis 1985
C. Limentani Virdis, *Un'ipotesi per la «Dama delle Licnidi» della Pinacoteca Civica di Verona*, in **Seicento nell'arte e nella cultura* 1985, pp. 93-99.
Limentani Virdis 1998
C. Limentani Virdis, *Pietro Paolo Rubens e altri fiamminghi*, in **Manierismo a Mantova* 1998, pp. 249-257.
Lindhagen, Bjurström 1953
N. Lindhagen, con l'assistenza di P. Bjurström, *Dutch and Flemish Drawings, in the Nationalmuseum and other Swedish Collections*, catalogo della mostra, Stockholm 1953.
Lippmann 1888 [1969]
F. Lippmann, *The Art of Wood-engraving in Italy in the Fifteenth Century*, London 1888 (ed. cons. Amsterdam 1969).
Litta 1835
P. Litta, *Famiglie celebri italiane*, 51, *Bonacolsi e Gonzaga di Mantova*, IV, Milano 1835.
Lloyd 1977
Ch. Lloyd, *A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1977.
L'Occaso 2002
S. L'Occaso, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Milano 2002.
L'Occaso 2002b
S. L'Occaso, *Quadri*, in *Quadri, libri e carte dell'Ospedale di Mantova. Sei secoli di arte e storia*, a cura di G. Algeri, D. Ferrari, Mantova 2002, pp. 22-57.
L'Occaso 2002c
S. L'Occaso, *Siena ed il legato Spannocchi*, in **Gonzaga* 2002b, pp. 285-291.
L'Occaso 2003
S. L'Occaso, *Frammenti di una decorazione astrologica gonzaghesca*, in "Civiltà Mantovana", 115, 2003, pp. 21-26.
L'Occaso 2003b
S. L'Occaso, *Studi sul Palazzo Ducale di Mantova nel Trecento*, in "Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana", LXX, 2002 (2003), pp. 135-167.
L'Occaso 2004
S. L'Occaso, *Girolamo Bedoli a Mantova*, in *Parmigianino e la scuola di Parma*, atti del convegno (Casalmaggiore, 5 aprile 2003), Viadana (Mantova) 2004, pp. 75-81.
L'Occaso 2004b
S. L'Occaso, *Per la pittura del Trecento a Mantova e la* Crocifissione *di palazzo ducale*, in "Arte lombarda", 140, 2004, pp. 46-56.
L'Occaso 2004c
S. L'Occaso, *Pittura a Mantova tra la fine del XVII e il XVIII secolo. Documenti e opere*, "Civiltà Mantovana", 117, 2004, pp. 133-140.
L'Occaso 2004d
S. L'Occaso, *Pitture dell'epoca del duca Ferdinando*, in "Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana", LXXI, 2003 (2004), pp. 53-68.
L'Occaso 2005
S. L'Occaso, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova 2005.
L'Occaso 2005b
S. L'Occaso, *Le opere di Sant'Anna di Capodistria*, in *HISTRIA. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, catalogo della mostra (Trieste), a cura di P. Casadio, F. Castellani, Milano 2005, pp. 87-97.
L'Occaso 2005c
S. L'Occaso, *Santa Croce in Corte. Palazzo Ducale*, in "Quaderni di San Lorenzo", 3, a cura di R. Golinelli Berto, 2005, pp. 7-35.
L'Occaso 2005d
S. L'Occaso, *Santa Croce in Corte e la devozione dei Gonzaga alla Vera Croce,* in **Rubens* 2005, pp. 23-32.
L'Occaso 2006
S. L'Occaso, *Dionisio Mancini, "infimo pittore mantovano" del Settecento*, in "Postumia", 17/2, 2006, pp. 217-230.
L'Occaso 2006b
S. L'Occaso, *Margherita Gonzaga d'Este: pitture tra Mantova e*

Ferrara intorno al 1600 (con alcune osservazioni sul collezionismo di opere del Correggio), in "Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana", LXXIII, 2005 (2006), pp. 81-126.

L'Occaso 2006c
S. L'Occaso, *Le opere della Mirandola a Mantova: dal 1716 a oggi*, in **Castello di Mirandola* 2006, pp. 145-156.

L'Occaso 2007
S. L'Occaso, *Bernardino Malpizzi (1553 ca.-1623)*, in "Acme", LX, 2, 2007, pp. 97-114.

L'Occaso 2007b
S. L'Occaso, *Impronte di Michelangelo nella Mantova della Controriforma*, in "Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana", LXXIV, 2006 (2007), pp. 91-110.

L'Occaso 2007c
S. L'Occaso, *La Madonna del Popolo di Mantova*, in "Postumia", 17/3, 2006 (2007), pp. 91-108.

L'Occaso 2007d
S. L'Occaso, *Presenze veronesi (e vicentine) nel Mantovano, nel Settecento*, in "Verona Illustrata", 20, 2007, pp. 87-101.

L'Occaso 2008
S. L'Occaso, *Domenico Conti Bazzani (1740/1742-1818) pittore mantovano*, in "Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana", LXXV, 2007 (2008), pp. 209-237.

L'Occaso 2008b
S. L'Occaso, *Itinerario diacronico nelle collezioni camerali*, in **Dai Gonzaga agli Asburgo* 2008, pp. 108-128.

L'Occaso 2008c
S. L'Occaso, *Giuseppe Razzetti (1801-1888) e la pittura nella Mantova preunitaria*, in "Acme", LXI, 2, 2008, pp. 169-198.

L'Occaso 2008d
S. L'Occaso, *Gli oratòri del Palazzo degli Studi e le sue decorazioni pittoriche*, in "Quaderni di San Lorenzo", 6, a cura di R. Golinelli Berto, 2008, pp. 7-28.

L'Occaso 2008e
S. L'Occaso, *Pittori a Mantova nei secoli XIII e XIV: qualche nuovo documento*, in "Postumia", 18/1, 2007 (2008), pp. 191-196.

L'Occaso 2008f
S. L'Occaso, *Premiata ditta Costa pittori*, in "Prospettiva", 128, 2007 (2008), pp. 62-79.

L'Occaso 2009
S. L'Occaso, *L'attività del pittore napoletano Pietro Mango a Mantova*, in "Postumia", 21/1-2, 2010 (2009), pp. 131-145.

L'Occaso 2009b
S. L'Occaso, *Le facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna (e nel Cinquecento)*, in G. Bazzotti, S. L'Occaso, F. Vischi, *Facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna*, Milano 2009, pp. 11-33.

L'Occaso 2009c
S. L'Occaso, *Mantova, i Gonzaga, le reliquie di Gerusalemme*, in "Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei – Rendiconti", IX, XIX, IV, 2008 (2009), pp. 695-726.

L'Occaso 2009d
S. L'Occaso, *Palazzo Ducale, Mantova*, Milano 2009.

L'Occaso 2009e
S. L'Occaso, *San Cristoforo*, in "Quaderni di San Lorenzo", 7, a cura di R. Golinelli Berto, 2009, pp. 59-77.

L'Occaso 2009f
S. L'Occaso, *Un disegno del Bedoli a Madrid*, in "Aurea Parma", XCIII, I, 2009, pp. 173-176.

L'Occaso 2009g
S. L'Occaso, *Margherita Gonzaga, "madama serenissima", duchessa ritrovata*, in "La Voce di Mantova", 12 aprile 2009, p. 18.

L'Occaso 2010
S. L'Occaso, *Alcune proposte per Antonio Maria Viani e una «quadratura» in palazzo Arrigoni*, in "Civiltà Mantovana", 129, 2010, pp. 70-91.

L'Occaso 2010b
S. L'Occaso, *Disegni e dipinti per il tardo manierismo mantovano*, in "Prospettiva", 136, 2009 (2010), pp. 35-46.

L'Occaso 2010c
S. L'Occaso, *Giovanni Iuricovitz detto "Ongaro" (doc. 1680-1717), pittore a Mantova*, in "Postumia", 21/3, 2010, pp. 39-44.

L'Occaso 2010d
S. L'Occaso, *Mantova: i Gonzaga. 1397-1519*, in *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica, 1395-1530*, a cura di M. Folin, Milano 2010, pp. 157-179.

L'Occaso 2010e
S. L'Occaso, *Per Paolo Piazza e fra Semplice da Verona, a Mantova, e un'apertura su Andrea Motta*, in "Verona Illustrata", 23, 2010, pp. 63-70.

L'Occaso 2010f
S. L'Occaso, *Restauri e nuovi studi sul patrimonio dell'Azienda Ospedaliera Carlo Poma di Mantova*, Mantova 2010.

L'Occaso 2010g
S. L'Occaso, *Spigolature sui pittori e scultori emiliani a Mantova dal 1637 al 1707, con un'apertura su Marcantonio Donzelli*, in "Acme", LXIII, 3, 2010, pp. 113-160.

L'Occaso 2010h
S. L'Occaso, *Teodoro Ghisi (1536 ca.-1601), un manierista «internazionale" a Mantova*, in "Bulletin de l'association des historiens de l'Art italien", 15/16, 2009/2010 (2010), pp. 139-154.

L'Occaso 2011
S. L'Occaso, *L'attività di Giuseppe Orioli a Mantova e i rapporti tra Mantova e l'Emilia nella prima metà del Settecento*, in "Civiltà Mantovana", 131, 2011, pp. 109-129.

L'Occaso 2011b
S. L'Occaso, *New Findings about Some Mantuan Drawings by Giulio Romano and His Circle*, in "Master Drawings", XLIX, 1, 2011, pp. 3-12.

L'Occaso 2011c
S. L'Occaso, *Santa Maria del Carmine*, in "Quaderni di San Lorenzo", 9, a cura di R. Golinelli Berto, 2011, pp. 91-123.

L'Occaso, Rodella 2006
S. L'Occaso, G. Rodella, *"...questi logiamenti de castello siano forniti et aptati...". Traformazioni e interventi in Castello all'epoca del Mantegna*, in **Andrea Mantegna e i Gonzaga* 2006, pp. 21-35.

von Loga
V. von Loga, *Die Städteansichten in Hartman Schedels Weltchronik*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", IX, 1888, pp. 93-107 e 184-196.

Logan 1978
A.-M.S. Logan, *Rubens Exhibitions, 1977-1978*, in "Master Drawings", XVI, 4, 1978, pp. 419-450.

Logan 1987
A.-M.S. Logan, [recensione a] *Julius S. Held, Rubens. Selected Drawings*, in "Master Drawings", XXV, 1, 1987, pp. 63-82.

Logan 1994
A.-M.S. Logan, *Daniel van den Dyck (Daniel Vandich)*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", LV, 1994, pp. 95-104.

Loggi 2002
S. Loggi, *Presenza e culto di S. Giacomo della Marca a Mantova*, in "Picenum Seraphicum", XXII, 2002, pp. 169-191.

Lohse Belkin 1998
K. Lohse Belkin, *Rubens*, London 1998.

Loire 1996
S. Loire, *Musée du Louvre, Département des Peintures. École italienne, XVII^e siècle. 1. Bologne*, Paris 1996.

Loire 2002
S. Loire, *La dispersione delle collezioni Gonzaga in Francia*, in **Gonzaga* 2002b, pp. 261-273.

Loire 2006
S. Loire, *Musée du Louvre, Département des Peintures. École italienne, XVII^e siècle. 2. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris 2006.

Loisel 2004
C. Loisel, *En marge d'un catalogne raisonné: dessins de Marcello Venusti, Jan Soens, Lavinia Fontana, Giulio Morina, Francesco Borgani*, in "Revue de l'Art", 143, 1, 2004, pp. 107-114.
Longhi 1938
R. Longhi, *Monsù Bernardo*, in "Critica d'arte", III, 1938, pp. 121-130.
Longhi 1940
R. Longhi, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese (1940)*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, V, Firenze 1968, pp. 123-171.
Longhi 1947
R. Longhi, *Calepino Veneziano*, in "Arte Veneta", I, 1947, pp. 185-202.
Longhi 1956
R. Longhi, *Nuovi ampliamenti (1940-1955)* [1956], in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, V, Firenze 1968, pp. 173-195.
Longhi 1958
R. Longhi, *Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano*, in "Paragone", 101, 1958, pp. 34-53.
Longhi 1962
R. Longhi, *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*, in "Paragone", 145, 1962, pp. 7-21.
Longhi 1964
R. Longhi, *Studi polacchi sulla pittura italiana*, in "Paragone", 173, 1964, pp. 52-56.
Longo-Endres 2010
L. Longo-Endres, *Lebre im Süden. Bayerische Künstler des 17. Jahrhunderts in Italien*, in *Von Bayern nach Italien. Transalpiner Transfer in der Früben Neuzeit*, a cura di A. Schmid, München 2010, pp. 167-197.
Lucco 1983
M. Lucco, *Francesco da Milano*, catalogo di G. Mies, documenti di G. Fossaluzza, a cura di V. Pianca, Vittorio Veneto (Treviso) 1983.
Lucco 1985
M. Lucco, *La cultura figurativa padana al tempo del codice Hammer*, in *Leonardo: il Codice Hammer e la mappa di Imola*, presentati da C. Pedretti, catalogo della mostra, Bologna 1985, pp. 143-154.
Lucco 2004
M. Lucco, *Le ceneri violette, e la gaia pelle del mondo*, in *Le ceneri violette di Giorgione. Natura e Maniera tra Tiziano e Caravaggio*, catalogo della mostra (Mantova), a cura di V. Sgarbi, con la collaborazione di M. Lucco, Milano 2004, pp. 39-49.
Lucco 2006
M. Lucco, *Mantegna e Mantova, e i suoi eredi*, in **Mantegna a Mantova* 2006, pp. 3-17.
Lucco 2009
M. Lucco, *L'armadio ritrovato*, in *L'armadio intarsiato di Giovanni Maria Platina*, a cura di M. Lucco, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 21-31.
Luigi Basiletti 1999
Luigi Basiletti a Roma e a Napoli. "Ricordi di viaggio" di un pittore neoclassico. Dalle collezioni dei Civici Musei d'arte e storia di Brescia, catalogo della mostra, a cura di M. Mondini, Brescia 1999.
Luzio 1890
A. Luzio, *Francesi e Giacobini a Mantova dal 1797 al 1799*, Mantova 1890.
Luzio 1899
A. Luzio, *La "Madonna della Vittoria" del Mantegna*, in "Emporium", X, 59, 1899, pp. 358-374.
Luzio 1900
A. Luzio, *I ritratti d'Isabella d'Este*, in "Emporium", XI, 65, 1900, pp. 344-359.
Luzio 1906
A. Luzio, *Il Monastero di San Benedetto Po*, in "Il Corriere della sera", 2 gennaio 1906, pp. 1-2.
Luzio 1911
A. Luzio, *Le strane vicende di un quadro del Rubens*, in "Archivio Storico Italiano", XLVII, 1911, pp. 406-413.
Luzio 1913
A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano 1913.
Luzio 1914
A. Luzio, *Contributo alla storia delle suppellettili del Palazzo Ducale di Mantova*, in "Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova", VI, 1913 (1914), pp. 71-172.
Luzio 1938
A. Luzio, *Il «Trionfo di Cesare» del Mantegna*, in "Nuova Antologia", 16 luglio 1938, pp. 185-197.
Luzio 1940
A. Luzio, *Le vicende del mantegnesco «Trionfo di Cesare»*, in A. Luzio, R. Paribeni, *Il Trionfo di Cesare di Andrea Mantegna*, Roma 1940, pp. 5-43.
di Macco 1990
M. di Macco, *La committenza di Maurizio di Savoia per la Sacra: i dipinti di Antonio Maria Viani*, in *La Sacra di San Michele. Storia, arte, restauri*, a cura di G. Romano, Torino 1990, pp. 177-188.
Macé de Lépinay 2010
F. Macé de Lépinay, *Les dessins de Sassoferrato à la Royal Library de Windsor. Quelques remarques et nouveaux rapprochements*, in "Bulletin de l'association des historiens de l'Art Italien", 15/16, 2009/2010 (2010), pp. 169-177.
Madruzzo 1993
I Madruzzo e l'Europa. 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, catalogo della mostra (Trento), a cura di L. Dal Prà, Milano-Firenze 1993.
Maestri della pittura 1959
Maestri della pittura del Seicento emiliano, catalogo della mostra, a cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, G.C. Cavalli, A. Emiliani, C. Volpe, Bologna 1959.
Magagnato 1958
L. Magagnato, a cura di, *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo della mostra (Verona), presentazione di G. Fiocco, Venezia 1958.
Magagnato, Passamani 1978
L. Magagnato, B. Passamani, *Il Museo civico di Bassano del Grappa. Dipinti dal XIV al XX secolo*, Venezia 1978.
Magani 1998
F. Magani, *La "fortuna" di Andrea Mantegna a Padova tra Settecento e Ottocento*, in *La lunetta di Andrea Mantegna al Santo. Arte e cultura*, atti del seminario di studio (Padova, 22 maggio 1998), in "Il Santo", XXXVIII, 1998, pp. 355-380.
Maggini 1996
C. Maggini, *Antonio Mercurio Amorosi pittore (1660-1738). Catalogo generale*, Rimini 1996.
Magnaguti 1952
A. Magnaguti, *Per le sale di Palazzo Ducale*, Mantova 1952.
Magri 1980
D. Magri, *Memorie e documenti di Revere, paese padano*, Ostiglia (Mantova) 1980.
Magri 1984
D. Magri, *La Chiesa romanica di Pieve di Coriano*, Ostiglia (Mantova) 1984.
Mahon 1949
D. Mahon, *Guercino's Paintings of Semiramis*, in "The Art Bulletin", XXXI, 3, 1949, pp. 217-223.
Malacarne 1992
G. Malacarne, *Araldica gonzaghesca. La storia attraverso i simboli*, Modena 1992.
Malacarne 2004-2008
G. Malacarne, *I Gonzaga di Mantova: una stirpe per una capitale europea*, I-V, Modena 2004-2008.
Malacarne 2006
G. Malacarne, *Un'inedita genealogia gonzaghesca*, in **Andrea*

Mantegna 2006, pp. 114-119.

Malacarne 2008
G. Malacarne, a cura di, *Descrizione del Palazzo Arciducale di Mantova*, in **Dai Gonzaga agli Asburgo* 2008, pp. 23-79.

Malacarne 2010
G. Malacarne, *I Gonzaga di Mantova: una stirpe per una capitale europea. Gonzaga. Genealogie di una dinastia: i nomi e i volti*, Modena 2010.

Malacarne, Bini 1995
G. Malacarne, M. Bini, [recensione a] *I Gonzaga. Moneta Arte Storia*, in "Civiltà Mantovana", 100, 1995, pp. 85-91.

Malaguzzi 1900
F. Malaguzzi, [recensione a] *Venturi Adolfo, La Galleria Crespi in Milano*, in "Archivio Storico Lombardo", XXVII, XIV, 1900, pp. 326-334.

Malaguzzi Valeri 1924
F. Malaguzzi Valeri, *La Galleria Campori*, in "Cronache d'arte", settembre-ottobre 1924, p. 250.

Mâle 1932 [1984]
E. Mâle, *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandre* [1932], Milano 1984.

Malmignati 1860
G. M[almignati], *Per le faustissime nozze Lonigo-Tozzi*, Padova 1860.

Maltese 1973
C. Maltese, a cura di, *Le tecniche artistiche*, Milano 1973.

Malvasia 1686 [1969]
C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna. 1686*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1969.

Malvezzi 1873
L. Malvezzi, *Progetto per l'erezione d'un gran museo civico in Mantova*, Mantova 1873.

Mancigotti 1975
M. Mancigotti, *Simone Cantarini, il Pesarese*, Pesaro 1975.

von Mandach 1913
C. von Mandach, *Peintres et Enlumineurs en Lombardie*, in "Revue de l'art chrétien", LXIII, 1913, pp. 243-253.

Manfredi 1606
Lettere brevissime di Mutio Manfredi, il Fermo Academico Olimpico, &c. Scritte tutte in un'anno, cioè una per giorno, & ad ogni condition di persone, & in ogni usitata materia. Utili, e necessarie, per poco, a chiunque habbia dilettatione..., Venezia 1606.

Mangini 2001
L. Mangini, *Dell'historie di Asola, fortezza posta tra gli confini del ducato di Mantova, Brescia e Cremona*, I-II, Mantova 1999-2001, II (2001).

Manierismo a Mantova 1998
Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo (Milano) 1998.

Mann 1938
J.G. Mann, *The Lost Armoury of the Gonzagas*, in "The Archeological Journal", 95, 1938, pp. 239-336.

Manning 1967
R.L. Manning, a cura di, *Italian Renaissance and Baroque Paintings from the collection of Walter P. Chrysler, jr.*, catalogo della mostra (Norfolk, 1967-1968), Norfolk 1967.

Manning Suida 1985
B. Manning Suida, *Bernardo Strozzi as painter of still life*, in "Apollo", CXXI, 278, 1985, pp. 248-252.

Mantegna 2008
Mantegna 1431-1506, catalogo della mostra (Parigi, 2008-2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaut, assistiti da A. Galansino, J. Stoppa, ed. italiana rivista e corretta con la collaborazione di A. Canova, A. Mazzotta, Milano 2008.

Mantegna a Mantova 2006
Mantegna a Mantova 1460-1506, catalogo della mostra (Mantova, 2006-2007), a cura di M. Lucco, Milano 2006.

Mantegna e le Arti a Verona 2006
Mantegna e le Arti a Verona. 1450-1500, catalogo della mostra (Verona, 2006-2007), a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006.

Mantegna e le Arti a Verona 2006b
Mantegna e le Arti a Verona. 1450-1500. Itinerari, a cura di T. Brusco, C. Beghini, Venezia 2006.

Mantova 2005
Mantova, il Museo della Città, a cura di S. Benetti, G.M. Erbesato, C. Pisani, Milano 2005.

Mantova nel Settecento 1983
Mantova nel Settecento. Un ducato ai confini dell'Impero, catalogo della mostra (Mantova), Milano 1983.

Mantovani, Mantovani 2002
G. Mantovani, F. Mantovani, *La chiesa parrocchiale di Castel d'Ario. Storia, Arte, Protagonisti dal Cinquecento ai giorni nostri*, Mantova 2002.

Manzatto 1973
L. Manzatto, *Fra Semplice da Verona pittore del Seicento*, Verona 1973.

Marangoni 1922
M. Marangoni, *Note sul Caravaggio alla mostra del Sei e Settecento*, in "Bollettino d'arte", II, V, 1922, pp. 217-229.

Marangoni 1923
M. Marangoni, *Domenico Fetti*, in "Dedalo", III, XI, 1923, pp. 695-710; XII, 1923, pp. 777-792.

Marani 1949
[E. Marani], *L'opera della Soprintendenza alle gallerie dalla Liberazione alla fine del 1948*, in "Gazzetta di Mantova", 9 gennaio 1949, p. 4.

Marani 1957
E. Marani, *Una ricostruzione del duomo di Mantova nell'età romanica*, in "Bollettino Storico Mantovano", 7, luglio-settembre 1957, pp. 161-185.

Marani 1960
E. Marani, *Mantova. Guida artistica illustrata*, Milano-Roma 1960.

Marani 1960b
E. Marani, *Nuovi documenti mantovani su Jacomello e Pietropaolo dalle Masegne*, in "Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova", XXXII, 1960, pp. 71-118.

Marani 1961
E. Marani, *Architettura*, in E. Marani, C. Perina, *Mantova. Le arti*, II, Mantova 1961, pp. 3-236.

Marani 1963
E. Marani, *Il palazzo municipale di Mantova*, in "Città di Mantova", 2, 1963, pp. 24-27.

Marani 1965
E. Marani, *Architettura*, in E. Marani, C. Perina, *Mantova. Le arti*, III, Mantova 1965, pp. 3-287.

Marani 1966
E. Marani, *Vie e piazze di Mantova (analisi di un centro storico)*, in "Civiltà Mantovana", 2, 1966, pp. 50-64.

Marani 1967
E. Marani, *Vie e piazze di Mantova (analisi di un centro storico)*, in "Civiltà Mantovana", 10, 1967, pp. 345-354.

Marani 1971
E. Marani, *Vie e piazze di Mantova (analisi di un centro storico)*, in "Civiltà Mantovana", 29, 1971, pp. 359-363.

Marani, Amadei 1977
E. Marani, G. Amadei, *Antiche dimore mantovane*, Mantova 1977.

Marcheselli 1754 [1972]
C.F. Marcheselli, *Pitture delle chiese di Rimini (1754)*, a cura di P.G. Pasini, Bologna 1972.

Marchini 1972
G. Marchini, *Antiquari e collezioni archeologiche dell'Ottocento veronese*, Verona 1972.

Marchiori Ascione 1958
R. Marchiori Ascione, *Sante Peranda alla Mirandola e a Modena*, in "Arte Veneta", XII, 1958, pp. 126-133.

Marelli 1991
I. Marelli, *Ricerche e notizie per un pittore dell'Ottocento a Mantova: Pietro Ogliani*, in **Storia e arte religiosa a Mantova* 1991, pp. 133-147.
da Mareto 1951
F. da Mareto, *Biblioteca dei frati minori cappuccini della provincia parmense*, Modena 1951.
Margonari 2010
R. Margonari, *Giulio Cesare Arrivabene, pittore mantovano*, in "Postumia", 21/3, 2010, pp. 107-143.
Mariéjol 1922
J.-M. Mariéjol, *Catherine de Médicis (1519-1589)*, Paris 1922.
Marin 1999
S. Marin, *Pietro Facchetti incisore: Mantova 1535 (?) – Roma 1619*, in "Civiltà Mantovana", 108, 1999, pp. 117-131.
Marinelli 1982
S. Marinelli, *Il restauro di due dipinti mantovani*, in "Ricerche di storia dell'arte", 18, 1982, pp. 73-76.
Marinelli 1985
S. Marinelli, *Il Cinquecento a Cremona (visto da Mantova)*, in "Quaderni di Palazzo Te", 3, 1985, pp. 79-80.
Marinelli 1985b
S. Marinelli, *La pittura tra Verona e Mantova*, in **Seicento nell'arte e nella cultura* 1985, pp. 75-83.
Marinelli 1986
S. Marinelli, *Il crepuscolo della miniatura*, in **Miniatura veronese* 1986, pp. 17-43.
Marinelli 1988
S. Marinelli, *Intorno a Veronese*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, Verona 1988, pp. 31-51.
Marinelli 1988b
S. Marinelli, *Mecenatismo e pittura nella Mantova dei Gonzaga Nevers*, in "Paragone", 459-461-463, 1988, pp. 81-88.
Marinelli 1990
S. Marinelli, *Tra Lombardia e Veneto: la pittura dell'Ottocento a Mantova e a Verona*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I-II, Milano 1990, I, pp. 156-167.
Marinelli 1990b
S. Marinelli, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, I-II, II, Milano 1990, pp. 622-653.
Marinelli 1994
S. Marinelli, *Marascalchi, Flacco, fra Semplice*, in *Pietro de Marascalchi. Restauri, studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra (Feltre), a cura di G. Ericani, Treviso 1994, pp. 217-230.
Marinelli 1996
S. Marinelli, *Ferrara, tra Venezia e Modena*, in **Pittura veneta* 1996, pp. 65-94.
Marinelli 1996b
S. Marinelli, *Ipotesi per il primo Cinquecento veronese*, in "Verona Illustrata", 9, 1996, pp. 51-57.
Marinelli 1996c
S. Marinelli, *Piero della Francesca e la pittura veneta*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, atti del convegno internazionale di studi (Arezzo, 8-11 ottobre 1992, Sansepolcro, 12 ottobre 1992), a cura di M. Dalai Emiliani, V. Curzi, Venezia 1996, pp. 437-453.
Marinelli 1996d
S. Marinelli, *La pittura veneta nel ducato estense dall'età barocca alla Restaurazione*, in **Pittura veneta* 1996, pp. 345-391.
Marinelli 1997
S. Marinelli, *Da Cremona a Mantova, attraverso l'Europa*, in **Segni dell'arte* 1997, pp. 135-141.
Marinelli 1998
S. Marinelli, *Antonio Maria Viani (1560?-1630)*, in **Manierismo a Mantova* 1998, pp. 237-247.
Marinelli 1998b
S. Marinelli, *L'eredità di Giulio Romano*, in **Manierismo a Mantova* 1998, pp. 25-29.
Marinelli 1998c
S. Marinelli, *Jacopo Borbone: i dipinti a nord del Po*, in **Manierismo a Mantova* 1998, pp. 311-319.
Marinelli 1998d
S. Marinelli, *La pittura a Mantova nell'età di Guglielmo*, in **Manierismo a Mantova* 1998, pp. 71-107.
Marinelli 1998e
S. Marinelli, *La prima fine del ducato*, in **Manierismo a Mantova* 1998, pp. 347-351.
Marinelli 2000
S. Marinelli, *Precisazioni sul disegno mantovano*, in "Quaderni di Palazzo Te", 7, 2000, pp. 78-85.
Marinelli 2006
S. Marinelli, *Mantegna, l'eternità e la storia*, in **Mantegna e le Arti a Verona* 2006, pp. 23-35.
Marinelli 2007
S. Marinelli, *Mantegna 1443 e oltre*, in "Verona Illustrata", 20, 2007, pp. 5-17.
Marini 1974
M. Marini, *Io, Michelangelo da Caravaggio*, Roma 1974.
Marini 2000
G. Marini, *Dalle botteghe all'accademia: storia delle raccolte grafiche del Museo civico veronese*, in G. Marini, con un contributo di S. Marinelli, *I grandi disegni italiani del Museo di Castelvecchio a Verona*, Cinisello Balsamo (Milano) 2000, pp. 9-53.
Marini 2010
P. Marini, *La mostra di Verona e nuove prospettive di ricerca*, in *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*, atti del convegno (Roma, 8-10 febbraio 2007), a cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura, Roma 2010, pp. 545-572.
Marocchi 1990
M. Marocchi, *I Gonzaga di Castiglione delle Stiviere. Vicende pubbliche e private del casato di san Luigi*, Verona 1990.
Martindale 1979
A. Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna, in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, con una presentazione di sir A. Blunt, London 1979.
Martinelli Braglia 1987
G. Martinelli Braglia, *Sante Peranda. Un pittore alle corti dei Pico e degli Este*, Modena 1987.
Martinelli Braglia 1989
G. Martinelli Braglia, *Appunti sulla committenza della corte di Fulvia Pico (1568-1590)*, in "Quaderni della Bassa Modenese", III, 2, dicembre 1989, pp. 49-64.
Martinelli Braglia 1997
G. Martinelli Braglia, *Il ciclo di Psiche di Jacopo Palma il Giovane e Sante Peranda nella reggia di Mirandola (1606-1610 ca.): un omaggio postumo al neoplatonismo*, in *Giovanni Pico della Mirandola*, convegno internazionale di studi (Mirandola, 4-8 ottobre 1994), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1997, pp. 383-396.
Martinelli Braglia 1998
G. Martinelli Braglia, *Il nucleo dei ritratti del Museo Civico: dall'iconografia di corte al modello "romantico"*, in *L'arte restaurata. Quadreria civica e arredi lignei della chiesa del Gesù*, a cura di V. Erlindo, Mirandola (Modena) 1998, pp. 19-30.
Martinelli Braglia 2000
G. Martinelli Braglia, *I Pico e i Gonzaga. Arte e cultura*, Mirandola 2000.
Martinelli Braglia 2006
G. Martinelli Braglia, *Giuseppe Dallamano (1679-1758), "pittore di molto nome negli ornati", e la quadratura a Modena tra Sei e Settecento*, in "Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi", XXVIII, 2006, pp. 191-223.
Martini 2002
E. Martini, *Pinacoteca Egidio Martini a Ca' Rezzonico*, Venezia 2002.

Martinoni 1983
R. Martinoni, *Gian Vincenzo Imperiale politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova 1983.
Marubbi 2006
M. Marubbi, *Tracce per la fortuna dell'arte del Mantegna a Cremona*, in **Andrea Mantegna* 2006, pp. 273-281.
Mason 1996
S. Mason, *Domenico Tintoretto, Palma il Giovane e Sante Peranda per il Ducato Estense*, in **Pittura veneta* 1996, pp. 135-161.
Mason Rinaldi 1968
S. Mason Rinaldi, *Un nuovo ciclo di Paolo Fiammingo*, in "Arte Veneta", XXII, 1968, pp. 72-79.
Mason Rinaldi 1984
S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984.
Massari 1981
S. Massari, *Incisori mantovani del '500. Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi, dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, 1980-1981), Roma 1980.
Massari 1993
S. Massari, a cura di, *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe, di collaborazione e bottega*, Roma 1993.
Matalon 1963
S. Matalon, *Affreschi lombardi del Trecento*, introduzione di G.A. Dell'Acqua, Milano 1963.
Mattaliano 1987
E. Mattaliano, *Introduction*, in *Matthiesen and Newhouse Galleries. Paintings from Emilia 1500-1700. An Exhibition at the Newhouse Galleries – New York, 11th March to 16th April 1987*, London 1987, pp. 13-25.
Mattei 2002
M. Mattei, *Il processo di canonizzazione di fra Giovanni Bono (1251-1253/54) fondatore dell'Ordine degli Eremiti*, Roma 2002.
Matteucci 1902
V. Matteucci, *Le Chiese artistiche del Mantovano*, Mantova 1902.
Matthiae 1935
G. Matthiae, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VI. Provincia di Mantova*, Roma 1935.
Mattioli 1972
M. Mattioli, *Girolamo Bedoli*, in *Contributi dell'Istituto di storia dell'arte medievale e moderna*, terza serie, II, Milano 1972, pp. 188-230.
Mattioli 1977
D. Mattioli, *Due inediti ritratti di Margherita ed Eleonora Gonzaga*, in "Gazzetta di Mantova", 15 aprile 1977, p. 3.
Mattioli 1977b
D. Mattioli, *Fiamminghi a Mantova tra Cinque e Seicento*, in **Rubens a Mantova* 1977, pp. 68-86.
Mayer 1929
A.L. Mayer, *Francesco Bonsignori als Bildnismaler*, in "Pantheon", II, 1929, pp. 345-355.
Mazza 1992
A. Mazza, *Corollario veneto*, in "Verona Illustrata", 5, 1992, pp. 67-87.
Mazza 1995
A. Mazza, *La pittura a Modena e Reggio Emilia nella seconda metà del Cinquecento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. Un romanzo polifonico tra Riforma e Controriforma*, a cura di V. Fortunati, Bologna-Milano 1995, pp. 185-202.
Mazza 1998
A. Mazza, *Jacopo Borbone per i Gonzaga di Novellara e di Mantova*, in **Manierismo a Mantova* 1998, pp. 303-309.
Mazza 1998b
A. Mazza, *La pittura a Mantova nell'età di Ferdinando*, in **Manierismo a Mantova* 1998, pp. 261-301.
Mazza 2002
A. Mazza, *Fra Semplice da Verona tra le corti padane, da Cesare d'Este a Ranuccio Farnese a Ferdinando Gonzaga*, in **Gonzaga* 2002b, pp. 151-161.
Mazza 2010
A. Mazza, *Pitture a Carpi nel Seicento*, in *Rare pitture. Ludovico Carracci, Guercino e l'arte nel Seicento a Carpi*, catalogo della mostra, a cura di M. Rossi, Carpi (Modena) 2010, pp. 33-43.
Mazzini 1965
F. Mazzini, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, introduzione di G.A. Dell'Acqua, Milano 1965.
Mazzoldi 1963
L. Mazzoldi, *Da Guglielmo III duca alla fine della prima dominazione austriaca*, in *Mantova. La Storia*, III, a cura di L. Mazzoldi, R. Giusti, R. Salvadori, Mantova 1963, pp. 3-257.
McGrath 1987
E. McGrath, [recensione a] *Rubens. Selected Drawings. By Julius S. Held*, in "The Burlington Magazine", CXXIX, 1011, 1987, p. 406.
Mecenati e Dimore 2005
Mecenati e Dimore Storiche nella Provincia di Roma, catalogo della mostra (Tivoli), a cura di F. Petrucci, Roma 2005.
Meijer 1985
B.W. Meijer, *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Milano 1985.
Meijer 2001
B.W. Meijer, *Some Paintings by Sante Peranda*, in *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen*, a cura di D. Dombrowski, Weimar 2001, pp. 122-126.
Meiss 1962
M. Meiss, *A Copy after Mantegna*, in "The Burlington Magazine", CIV, 709, 1962, p. 164.
Melani 1902
A. Melani, *Arte retrospettiva: la Reggia mantovana*, in "Emporium", XV, 86, 1902, pp. 108-123.
Melani 1927
A. Melani, *L'Ornamento nell'Architettura. Ornamento scolpito, ornamento dipinto, ornamento nei suoi assiemi*, I-III, Milano 1927.
Melasecchi 1990
O. Melasecchi, *Pietro Martire Neri, ritrattista cremonese nella Roma di Innocenzo X*, in *Innocenzo X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'Età Barocca*, a cura di A. Zuccari, S. Macioce, Roma 1990, pp. 177-191.
Mellini 1986
G.L. Mellini, *Dalle carte di Francesco Reina per la biografia di Andrea Appiani*, in "Labyrinthos", VI, 10, 1986, pp. 103-127.
Melozzo da Forlì 2011
Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello, catalogo della mostra (Forlì), a cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci, Cinisello Balsamo (Milano) 2011.
Menegazzi 1971
L. Menegazzi, *Francesco da Milano*, in "Arte Veneta", XXV, 1971, pp. 28-43.
Meneghetti 1999
M.L. Meneghetti, *Figure dipinte e prose di romanzi. Prime indagini su soggetto e fonti del ciclo arturiano di Frugarolo*, in *Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, catalogo della mostra (Alessandria, 1999-2000), a cura di E. Castelnuovo, Milano 1999, pp. 75-84.
Meraviglie della pittura 2005
Le meraviglie della pittura tra Venezia e Ferrara, catalogo della mostra (Rovigo), a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo (Milano) 2005.
Meroni 1971
U. Meroni, a cura di, *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura*, I, *Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Giovanni Francesco Castiglione, Salvatore Castiglione*, Genova 1971.
Meroni 1973
U. Meroni, a cura di, *Lettere e altri documenti intorno alla storia*

della pittura, II, *Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Giovanni Francesco Castiglione, Salvatore Castiglione, Francesco Geffels, Daniele van den Dyck, Marco Boschini*, Genova 1973.

Meroni 1976
U. Meroni, a cura di, *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura*, IV, *Raccolte di quadri a Mantova nel Sei-Settecento*, Monzambano (Mantova) 1976.

Merriman 1968
M.P. Merriman, *Two late works by Giuseppe Maria Crespi*, in "The Burlington Magazine", CX, 780, 1968, pp. 120-125.

Merriman 1980
M.P. Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980.

Meyer 1800
H. Meyer, *Mantua im Jahre 1795*, in "Propyläen", 2, 1800, pp. 3-66.

Meyer, Bode 1878
J. Meyer, W. Bode, *Königliche Museen. Gemälde-Galerie. Beschreibendes Verzeichniss der während des Umbaues ausgestellten Gemälde*, Berlin 1878.

Mezzetti, Mattaliano 1980-1983
A. Mezzetti, E. Mattaliano, *Indice ragionato delle «Vite de' pittori e scultori ferraresi» di Gerolamo Baruffaldi*, I-III, Ferrara 1980-1983.

Michel 1900
É. Michel, *Rubens. Sa vie, son oeuvre et son temps*, Paris 1900.

Michelini 1955
P. Michelini, *Domenico Fetti a Venezia*, in "Arte Veneta", IX, 1955, pp. 123-137.

Migliozzi 1878
A. Migliozzi, *Nuova guida generale del Museo Nazionale di Napoli secondo i più recenti riordinamenti corredata di un'Appendice riguardante Pompei e l'Eruzione che la distrusse*, Napoli 1878.

Migliozzi, Monaco 1899
A. Migliozzi, D. Monaco, *Nuova guida generale del Museo Nazionale di Napoli secondo i più recenti riordinamenti con poche nozioni su Pompei*, Napoli 1899.

Milano del Giovin Signore 1999
La Milano del Giovin Signore. Le arti nel Settecento di Parini, catalogo della mostra (Milano, 1999-2000), a cura di F. Mazzocca, A. Morandotti, Milano 1999.

Miles 1965
H. Miles, *Frans Pourbus and a Portrait of Louis XIII*, in "Bulletin of the Los Angeles County Museum of Art", XVII, 2, 1965, pp. 1-6 e 18-19.

Milstein 1978
A.R. Milstein, *The Paintings of Girolamo Mazzola Bedoli*, New York-London 1978.

Miniatura veronese 1986
Miniatura veronese del Rinascimento, catalogo della mostra, a cura di G. Castiglioni, S. Marinelli, Verona 1986.

Mireur 1911
H. Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'Etranger pendant les XVIII^me^ & XIX^me^ siècles*, III, Paris 1911.

Missirini 1830
M. Missirini, [recensione a] *Monumenti di Pittura e Scultura trascelti in Mantova e nel suo territorio*, in "Antologia", 37, 1830, pp. 158-161; 40, 1830, pp. 104-106.

Miziołek 2003
J. Miziołek, *Mity, legendy, exempla: włoskie malarstwo świeckie epoki Renesansu ze zbiorów Karola Lanckorońskiego*, Warszawa 2003.

Mochi Onori 2007
L. Mochi Onori, *Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini. Dipinti del '700*, Roma 2007.

Moir 1970
A. Moir, *A Fetti Drawing in Munich*, in "Pantheon", XXVIII, 1970, pp. 526-529.

Molmenti 1913
P. Molmenti, *Il quadro di Domenico Morone della Galleria Crespi*, in "Bollettino d'arte", VII, XII, 1913, pp. 464-465.

Molmenti 1913b
P. Molmenti, *Il quadro di Domenico Morone della Galleria Crespi*, in "Emporium", XXXVIII, 228, 1913, pp. 468-471.

Monbeig-Goguel 1979
C. Monbeig-Goguel, *Giulio Romano et Vasari: le dessin de* La chute d'Icare *retrouvé*, in "Revue du Louvre", XXIX, 4, 1979, pp. 273-276.

Monciatti 2009
A. Monciatti, *Toesca a Brera e l'impiego della fotografia per la storia dell'arte all'inizio del XX secolo in Italia*, in *Pietro Toesca e la fotografia. "Saper vedere"*, a cura di P. Callegari, E. Gabrielli, Milano 2009, pp. 59-83.

Monducci 2004
E. Monducci, *Il Correggio. La vita e le opere nelle fonti documentarie*, Cinisello Balsamo (Milano) 2004.

Montesquieu 1729 [1949]
C.L. de Secondat, *Voyages*, in *Œuvres complètes*, a cura di R. Caillois, I-II, Paris 1949-1951, I (1949), pp. 533-972.

Montijano García 1994
J.M. Montijano García, *Iconografía y representación de Roma en el siglo XV: del emblema y la ruina a la figuración científica urbana*, in "Boletin de Arte", 15, 1994, pp. 9-32.

Monumenta Bergomensia 1969
Monumenta Bergomensia, XXVI, *Corpus graphicum bergomense. Disegni inediti di Collezioni bergamasche. I. Collezioni private*, presentazione di U. Ruggeri, Bergamo 1969.

Monumenta Bergomensia 1983
Monumenta Bergomensia, LXI, *Collezioni private bergamasche, IV*, Bergamo 1983.

Monumenti 1827
Monumenti di pittura e scultura trascelti in Mantova e nel territorio, [tavole di C. d'Arco, schede di G. Susani, A. Cristofori], Mantova 1827.

Monumenti 1865
Monumenti del Museo di Mantova prodotti in fotografia da Noé Morten e brevemente descritti da Antonio Mainardi, Mantova 1865.

Morandi 2000
M. Morandi, *Il patrimonio artistico*, in D. Feudatari, M. Morandi, *La chiesa di Santa Maria Assunta e San Pammacchio di Piadena*, Cremona 2000, pp. 107-163.

Morandotti 1996
A. Morandotti, *Francesco Corneliani (1742-1814). Realtà e senso nella tradizione pittorica lombarda*, in "Nuovi Studi", II, 1, 1996, pp. 73-103.

Morassi 1960
A. Morassi, *Considerazioni sulla mostra della pittura veneta del Seicento*, in "Arte Veneta", XIII-XIV, 1959-1960 (1960), pp. 269-278.

Moreno 1995
P. Moreno, *Kairós*, in *Lisippo, l'arte e la fortuna*, catalogo della mostra (Roma), progetto di P. Moreno, Milano 1995, pp. 190-195.

Moretti 1908
G. Moretti, *La conservazione dei monumenti della Lombardia dal 1 luglio 1900 al 31 dicembre 1906*, Milano 1908.

Mori 1983
G. Mori, «Quarta fuit sanguinis a deitate». *La disputa di S. Giacomo della Marca nel polittico di Massa Fermana di Carlo Crivelli*, in "Storia dell'arte", 47-49, 1983, pp. 17-29.

Moro 1994
F. Moro, *Per Altobello giovane*, in "Arte cristiana", LXXXII, 760, 1994, pp. 13-20.

Moro 1995
F. Moro, *Un Bonsignori ritrovato*, in "Paragone", 539, 1995, pp. 58-63.

Morozzi 1988
L. Morozzi, *Le carte archivistiche della Fondazione Herbert P. Horne: inventario*, Milano 1988.
Morselli 1998
R. Morselli, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, a cura di A. Cera Sones, Santa Monica 1998.
Morselli 1998b
R. Morselli, con la collaborazione di E. Venturini, *Este e Gonzaga: "piccolo" e grande collezionismo di due famiglie amiche tra Cinquecento e Seicento*, in *Sovrane passioni. Studi sul collezionismo estense*, a cura di J. Bentini, Milano 1998, pp. 37-90.
Morselli 1998c
R. Morselli, *Ferdinando Gonzaga "secretario di natura" e il "maraviglioso, eccellente, invitto" Domenico Fetti*, in "Studi di storia dell'arte", 9, 1998, pp. 155-218.
Morselli 2000
R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo (Milano) 2000.
Morselli 2001
R. Morselli, *The Gonzaga Family, Rubens and the Collections of Ducal Palace in Mantua*, in *Hall & Knight Ltd*, New York 2001, pp. 59-67.
Morselli 2002
R. Morselli, *Parmigianino nelle collezioni Gonzaga di Mantova: presenza, acquisti forzati e doni*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 13-15 giugno 2002), a cura di L. Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo (Milano) 2002, pp. 252-262.
Morselli 2002b
R. Morselli, *Vincenzo Gonzaga, Domenico Tintoretto e altri artisti veneziani*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinquecento e Seicento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Udine 2002, pp. 77-117.
Morselli 2006
R. Morselli, *Un labirinto di quadri. Storie di dipinti scomparsi e ritrovati, di autori senza opere e di opere senza autore*, in S. Lapenta, R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, pp. 19-169.
Morselli 2008
R. Morselli, *Vincenzo Gonzaga e la pittura fiamminga alla corte di Mantova. Spigolature su Rubens e Pourbus*, in *La* Konstkamer *italiana. I "Fiamminghi" nelle collezioni italiane all'età di Rubens*, atti delle giornate di studio (Roma, 9-10 dicembre 2004), a cura di P. Anastasio, W. Geerts, in "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", LXXVI, 2006 (2008), pp. 137-169.
Morselli 2009
R. Morselli, *L'ombra di Barocci su Mantova*, in **Federico Barocci* 2009, pp. 184-193.
Mortari 1955
L. Mortari, *Su Bernardo Strozzi*, in "Bollettino d'arte", XL, IV, 1955, pp. 311-333.
Mortari 1966
L. Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma 1966.
Mortari 1995
L. Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma 1995.
Moschini 1826
G. Moschini, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova 1826.
Moschini Marconi 1962
S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962.
Moschini Marconi 1970
S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970.
Mostra dei Pittori 1939
Mostra dei Pittori, Scultori e Incisori Mantovani 800 e 900, catalogo della mostra, Mantova 1939.
Mostra del Cigoli 1959
Mostra del Cigoli e del suo ambiente, catalogo della mostra, a cura di M. Bucci, A. Forlani, L. Berti, M. Gregori, San Miniato (Firenze) 1959.
Mostra della città di Roma 1884
Mostra della città di Roma alla Esposizione di Torino nell'anno MDCCCLXXXIV, Roma 1884.
Mostra della pittura veneta 1968
Mostra della pittura veneta del Seicento in Friuli, catalogo della mostra, a cura di A. Rizzi, con un saggio introduttivo di R. Pallucchini, Udine 1968.
Mostra del Ritratto 1911
Mostra del Ritratto italiano. Dalla fine del sec. XVI all'anno 1861, catalogo della mostra, Firenze 1911.
Mostra di Melozzo 1938
Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo: onoranze a Melozzo nel V centenario della nascita, catalogo della mostra, a cura di C. Gnudi, L. Becherucci, Forlì 1938.
Mostra di Opere Restaurate 1980
Mostra di Opere Restaurate. Secoli XIV-XIX, catalogo della mostra (Modena, 1980-1981), Modena 1980.
Mostra iconografica 1937
Mostra iconografica gonzaghesca, catalogo della mostra, a cura di N. Giannantoni, Mantova 1937.
Mostra iconografica aloisiana 1968
Mostra iconografica aloisiana, catalogo della mostra, a cura di L. Bosio, Castiglione delle Stiviere (Mantova) 1968.
Mozzarelli 1984
C. Mozzarelli, *La storia*, in F. de Giacomi, *La Villa Reale di Monza*, Cinisello Balsamo (Milano) 1984, pp. 9-43.
von zur Mühlen 1997
I. von zur Mühlen, Imaginibus honos – *Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage*, in *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, catalogo della mostra, a cura di R. Baumstark, München 1997, pp. 161-170.
von zur Mühlen 2000
I. von zur Mühlen, *Tintoretto – Rubens – Mantua*, in **Tintoretto* 2000, pp. 179-191.
Mulazzani 1997
G. Mulazzani, *Rubens e Genova*, in *Pittura fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo (Milano) 1997, pp. 177-201.
Mulazzani 2001
G. Mulazzani, *Rubens tra Mantova e Genova*, in **Viaggio in Italia* 2001, pp. 379-380.
Mullaly 1969
T. Mullaly, [recensione a] *'La Pittura Veneta del Seicento in Friuli' at Udine*, in "The Burlington Magazine", CXI, 790, 1969, pp. 44-47.
Müller Hofstede 1964
J. Müller Hofstede, *Some early drawings by Rubens*, in "Master Drawings", II, 1, 1964, pp. 3-17.
Müller Hofstede 1965
J. Müller Hofstede, *Bildnisse aus Rubens' Italienjahren*, in "Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg", II, 1965, pp. 89-154.
Müller Hofstede 1967
J. Müller Hofstede, *Aspekte der Entwurfszeichnung bei Rubens*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, atti del convegno internazionale (Bonn, 1964), I-III, III, Berlin 1967, pp. 114-125.
Müller Hofstede 1977
J. Müller Hofstede, *Rubens in Italien*, in *Peter Paul Rubens 1577-1640. Katalog I*, catalogo della mostra, a cura di J. Müller Hofstede, coordinamento di G. Bott, Köln 1977, pp. 13-354.
Mündler 1857 [ed. 1985]
C. Togneri Dowd, a cura di, *The Travel Diaries of Otto Mündler*, in "Walpole Society", LI, 1985, pp. 63-342.

Mündler 1870
O. Mündler, *Beiträge zu Jacob Burckhardt's Cicerone: abtheilung Malerei*, Leipzig 1870.
Müntz 1885
E. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, Paris 1885.
Müntz 1886
E. Müntz, *Les antiquités de la ville de Rome, aux XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles*, Paris 1886.
Murphy 1985
A.R. Murphy, *European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. An Illustrated Summary Catalogue*, Boston 1985.
Murphy 2003
C.P. Murphy, *Lavinia Fontana. A Painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*, New Haven & London 2003.
Murray's Handbook 1860
Murray's Handbook for travellers in Northern Italy comprising Piedmont, Liguria, Lombardy, Venetia, Parma, Modena and Romagna, London 1860.
Musei Civici di Modena 2005
Musei Civici di Modena. I dipinti antichi, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena 2005.
Museo Civico 1985
Il Museo Civico in Ferrara. Donazioni e restauri, catalogo della mostra (Ferrara), Firenze 1985.
Museo Civico 1995
Il Museo Civico di Correggio, a cura di A. Ghidini, Milano 1995.
Museo come programma 1985
Il museo come programma. Restauri del patrimonio artistico della città e della Diocesi di Imola, catalogo della mostra (Imola), a cura di G. Agostini, C. Pedrini, Bologna 1985.
Museo d'Arte Antica 1998
Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca, II, *Cinquecento*, direzione scientifica di M.T. Fiorio, Milano 1998.
Museo d'Arte Antica 1999
Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca, III, *Seicento*, direzione scientifica di M.T. Fiorio, Milano 1999.
Museo d'Arte Antica 2000
Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca, IV, *Settecento e Ottocento*, direzione scientifica di M.T. Fiorio, Milano 2000.
Museo da scoprire 1993
Un museo da scoprire. Dipinti antichi della Pinacoteca del Castello Sforzesco, catalogo della mostra, a cura di M.T. Fiorio, M. Bona Castellotti, Milano 1993.
Museo del Prado 1990
Museo del Prado. Inventario general de pinturas. I. *La colleción real*, Madrid 1990.
Museo di Castelvecchio 2010
Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo (Milano) 2010.
Museo e la Pinacoteca Diocesani 2006
Il Museo e la Pinacoteca Diocesani di Imola. Catalogo delle collezioni d'arte, a cura di M. Violi, Imola 2006.
Mussini 1995
M. Mussini, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di traduzione fra Cinquecento e Ottocento*, Reggio Emilia 1995.
Mutti 2008
P. Mutti, *La piazza della* Civitas vetus *a Mantova. Formazione e sviluppo tra XIII e XIV secolo*, in "Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana", LXXV, 2007 (2008), pp. 23-50.
Nancy 2006
Nancy, musée des Beaux-Arts. Peintures italiennes et espagnoles. XIV^e^-XIX^e^ siècle, Nancy 2006.
Natale 1982
M. Natale, *Dipinti*, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982, pp. 63-488.
National Museum in Warsaw 1969
National Museum in Warsaw. Catalogue of Paintings. Foreign Schools, I-II, I, Warszawa 1969.
Natura morta 1989
La natura morta in Italia, direzione scientifica di F. Zeri, I-II, Milano 1989.
Natura morta 2000
La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2000.
Navarrini 1977
R. Navarrini, *Sulla chiesa gesuitica della SS. Trinità di Mantova*, in "Civiltà Mantovana", 65-66, 1977, pp. 391-392.
Navarrini 2002
R. Navarrini, *Le Carte Acerbi nella Biblioteca Teresiana di Mantova*, Roma 2002.
Navarro 2002
A.M. Navarro, *Flemish and dutch masters (from the XVI^th^ to the XVIII^th^ Century) at the National Museum of Fine Arts*, Buenos Aires 2002.
Neerman, Neerman 1967
G. e A. Neerman, *Disegni italiani dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Firenze 1967.
Neerman, Neerman 1968
G. e A. Neerman, *Disegni bolognesi dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Firenze 1968.
Negri Ciriaci 1664
F. Negri Ciriaci, *Controversiarum Forensium*, I-IV, Venezia 1664.
Negrini 1999
F. Negrini, *Tre chiese per il coro di Lorenzo Aili*, in "Civiltà Mantovana", 109, 1999, pp. 87-99.
Negro 1988
E. Negro, *Un pannello inedito della bottega dei Lendinara: appunti sulla pittura a Modena nella seconda metà del '400*, in "Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi", X, 1988, pp. 131-141.
Negro 1998
E. Negro, *Dal Tardogotico padano al Classicismo del Francia*, in E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998, pp. 7-60.
Negro, Roio 2001
E. Negro, N. Roio, *Lorenzo Costa. 1460-1535*, Modena 2001.
Nel lume del Rinascimento 1997
Nel lume del Rinascimento. Dipinti, sculture ed oggetti della diocesi di Brescia, catalogo della mostra, Brescia 1997.
Neoclassicismo in Italia 2002
Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno, Milano 2002.
Nesi 2002
A. Nesi, *Ricerche su Benedetto Pagni da Pescia (1503-1578)*, Pistoia 2002.
Neuerwerbungen 1982
Neuerwerbungen. Ankäufe – Geschenke – Dauerleihgaben, catalogo della mostra, München 1982.
Neumann 1966-1967
J. Neumann, *Venezianische Meister in der Prager Burg*, in "Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz", II, 1966-1967, pp. 53-76.
Neumann 1967
J. Neumann, *The Picture Gallery of Prague Castle*, Praha 1967.
Neumann 1968
J. Neumann, *Aus den Jugendjahren Peter Paul Rubens*, in "Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz", III-IV, 1968, pp. 73-134.

Nicoletti 1872
[G. Nicoletti], *Pinacoteca Manfrin a Venezia*, Venezia 1872.
Nicolini 1959
U. Nicolini, *L'archivio del Monastero di S. Andrea di Mantova fino alla caduta dei Bonacolsi*, Mantova 1959.
Nicolle 1914
M. Nicolle, *Galérie Crespi. Catalogue*, Paris 1914.
Nicolò 2006
R. Nicolò, *Restauri degli edifici albertiani documentati presso l'Archivio Centrale dello Stato*, in **Leon Battista Alberti* 2006, pp. 544-555 e 570-595.
Nigrelli 2001
G. Nigrelli, *Per Jacopo Borbone, pittore di Novellara: il ciclo delle eroine bibliche di S. Martino dall'Argine*, in "Il Carrobbio", XXVII, 2001, pp. 103-118.
Nigrelli 2006
G. Nigrelli, *"Soli Deo honor et gloria": Francesco Gonzaga, vescovo di Mantova (1593-1620) e i lavori decorativi nella cattedrale*, in "Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna", 6, 2005 (2006), pp. 61-77.
Nimmo, Paris, Rissotto 2008
M. Nimmo, M. Paris, L. Rissotto, *Cuoio dorato e dipinto. Schedatura di manufatti – repertorio dei punzoni*, Roma 2008.
de Nolhac 1884
P. de Nolhac, *Une Galerie de peinture au XVI^e siècle. Les collections de Fulvio Orsini*, in "Gazette des beaux-arts", XXIX, 1884, pp. 427-436.
Noris 1988
F. Noris, *Presenze (esclusi i veneti)*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, IV, Bergamo 1988, pp. 111-199.
Norris 1975
Ch. Norris, *The* Tempio della Santissima Trinità *at Mantua*, in "The Burlington Magazine", CXVII, 863, 1975, pp. 73-79.
Nota 1748
Nota delle pitture più celebri, che ammiransi in diverse Chiese, poste per ordine d'alfabeto, ed in varj altri luoghi di questa città [di Mantova] (dal «Diario per l'anno 1749»), in "Civiltà Mantovana", 8, 1967, pp. 166-176.
Nota 1749
Nota di quanto in genere di architettura e di scultura ammirasi di più raro ed antico in questa città [di Mantova] e sue vicinanze (dal «Diario per l'anno santo del giubileo romano 1750»), in "Civiltà Mantovana", 9, 1967, pp. 239-247.
Novelli 1955
M.A. Novelli, *Lo Scarsellino*, Bologna 1955.
Novelli 2004
M.A. Novelli, *Le "Virtù Cardinali" di Carlo Bononi e qualche considerazione sulla cronologia*, in *Arte, collezionismo, conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, Firenze 2004, pp. 265-271.
Novelli 2008
M.A. Novelli, *Scarsellino*, Ferrara 2008.
Nugent 1912
M. Nugent, *All'Esposizione del Ritratto. Note e Impressioni,* Firenze 1912.
Nugent 1925-1930
M. Nugent, *Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700*, I-II, San Casciano Val di Pesa (Firenze) 1925-1930.
Oberhuber 1970
K. Oberhuber, [recensione a] *Drawings by Artists Working in Parma in the Sixteenth Century*, in "Master Drawings", VIII, 3, 1970, pp. 276-287.
Ojetti, Dami, Tarchiani 1924
U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, Milano 1924.
Oldenbourg 1921
R. Oldenbourg, *Domenico Feti*, Roma 1921.
Oliva 1985
M. Oliva, *Giulia Gonzaga Colonna tra Rinascimento e Controriforma*, Milano 1985.
Olivari 2000
M. Olivari, *Contributi documentari sulla prima attività degli istituti di tutela. Molteni "ispettore" di Brera*, in *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, catalogo della mostra (Milano, 2000-2001), a cura di F. Mazzocca, Milano 2000, pp. 59-67.
Olsen 1961
H. Olsen, *Italian Paintings and Sculpture in Denmark*, Amsterdam 1961.
Olsen 1962
H. Olsen, *Federico Barocci*, København 1962.
Olszewski 2008
E. Olszewski, *A Corpus of Drawings in Midwestern Collections. Sixteenth-Century Italian Drawings*, I-II, Turnhout 2008.
Onians 2001
J. Onians, *Alberti and the neuropsychology of style*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento: studi in onore di Cecil Grayson ed Ernst Gombrich*, atti del convegno (Mantova, 1998), a cura di L. Chiavoni, G. Ferlisi, M.V. Grassi, Firenze 2001, pp. 239-250.
Opera grafica 1977
L'opera grafica di Giovanni Migliara in Alessandria, testi di M.C. Gozzoli, M. Rosci, G. Sisto, Alessandria 1977.
Oretti XVIII sec. [ed. 1983]
M. Oretti, *Raccolta di alcune marche e sottoscrizioni praticate da pittori e scultori*, nota biografica di G. Perini, Firenze 1983.
Orioli 1892
P. Orioli, *Arte ed inscrizioni nella basilica di L. B. Alberti fiorentino o S. Andrea in Mantova*, Mantova 1892.
Orioli 1896
P. Orioli, *Il pensiero religioso-civile-artistico ovvero reminiscenze, arte ed inscrizioni nel Duomo di Mantova*, Mantova 1896.
Orioli 1901
P. Orioli, *La Madonna nell'Arte a Mantova*, Mantova 1901.
Orsi Landini 2005
R. Orsi Landini, *I singoli capi di abbigliamento*, in R. Orsi Landini, B. Niccoli, *Moda a Firenze 1540-1580. Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Firenze 2005, pp. 77-169.
Osanna 2005
Osanna Andreasi da Mantova, 1449-1505. Immagine di una mistica del Rinascimento, catalogo della mostra, a cura di R. Casarin, Mantova 2005.
Osano 1987
S. Osano, *Giovanni Badile collaboratore del Pisanello? Contributo alla datazione del ciclo cavalleresco di Mantova*, in "Quaderni di Palazzo Te", 7, 1987, pp. 9-22.
Ostrow 2002
S.F. Ostrow, *L'arte dei papi: la politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, Roma 2002.
Ozzola 1931
L. Ozzola, *Isabella d'Este e Tiziano*, in "Bollettino d'arte", IX, XI, 1931, pp. 491-494.
Ozzola 1942
L. Ozzola, *Il cartone per la «Madonna della Vittoria» di Andrea Mantegna*, in "Civiltà", III, 8, 21 gennaio 1942, pp. 67-74.
Ozzola 1946
L. Ozzola, *La Galleria del Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova 1946.
Ozzola 1946b
L. Ozzola, *Pitture inedite nella quadreria del Palazzo Ducale di Mantova*, in "Emporium", CIII, 616, 1946, pp. 185-193.
Ozzola 1948
L. Ozzola, *Domenico Fetti nella Galleria di Mantova*, in "Emporium", CVIII, 645, 1948, pp. 137-142.
Ozzola 1949
L. Ozzòla, *La Galleria di Mantova. Palazzo Ducale. Con 210 illustrazioni*, Cremona [1949].

Ozzola 1949b
L. Ozzola, *La nuova sistemazione della Galleria e del Museo di Mantova*, in "Bollettino d'arte", XXXIV, I, 1949, pp. 80-82.
Ozzola 1950
L. Ozzola, *Il Museo d'arte medievale e moderna del Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova 1950.
Ozzola 1951
L. Ozzola, *Giuseppe Bazzani*, in "Commentari", II, 1, 1951, pp. 43-46.
Ozzola 1952
L. Ozzola, *Restauro di un Rubens a Mantova*, in "Bollettino d'arte", XXXVII, I, 1952, pp. 77-78.
Ozzola 1953
L. Ozzòla, *La Galleria di Mantova. Palazzo Ducale. Con 212 illustrazioni*, Mantova 1953.
Paccagnini 1956
G. Paccagnini, *Dipinti di Domenico Feti a Mantova*, in "Critica d'arte", III, 18, 1956, pp. 578-584.
Paccagnini 1956b
G. Paccagnini, *Sul disegno della 'Madonna della Vittoria' nel Palazzo Ducale di Mantova*, in "Bollettino d'arte", XLI, II, 1956, pp. 177-182.
Paccagnini 1960
G. Paccagnini, *Mantova. Le arti*, I, Mantova 1960.
Paccagnini 1961
G. Paccagnini, *Andrea Mantegna*, introduzione di M. Salmi, Milano 1961.
Paccagnini 1961b
G. Paccagnini, con la collaborazione di M. Figlioli, A. Mezzetti, *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Mantova), Venezia 1961.
Paccagnini 1968
G. Paccagnini, *Il Pisanello ritrovato a Mantova*, in "Commentari", XIX, 4, 1968, pp. 253-258.
Paccagnini 1969
G. Paccagnini, *Notiziario*, in "Bollettino d'arte", LII, I, 1967 (1969), pp. 124-128.
Paccagnini 1969b
G. Paccagnini, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Torino 1969.
Paccagnini 1969c
G. Paccagnini, *Il ritrovamento del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova*, in "Bollettino d'arte", LII, I, 1967 (1969), pp. 17-19.
Paccagnini 1972
G. Paccagnini, *Mantova, Museo del Palazzo Ducale*, in "Bollettino d'arte", LIII, IV, 1968 (1972), pp. 225-226.
Paccagnini 1972b
G. Paccagnini, con la collaborazione di M. Figlioli, *Pisanello alla corte dei Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova), Milano 1972.
Paccagnini 1972c
G. Paccagnini, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Milano 1972.
Paccagnini 1973
G. Paccagnini, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Milano [1973?].
Pacchioni 1914
G. Pacchioni, *Artisti veronesi e mantovani dipendenti da Mantegna*, in "Madonna Verona", VIII, 30-31, 1914, pp. 154-171.
Pacchioni 1916
G. Pacchioni, *Scoperta di affreschi giovanili del Correggio in S. Andrea di Mantova*, in "Bollettino d'arte", X, V-VI, 1916, pp. 147-164.
Pacchioni 1919
G. Pacchioni, *La cupola di S. Andrea a Mantova e le pitture di Giorgio Anselmi*, in "Bollettino d'arte", XIII, V-VIII, 1919, pp. 60-76.
Pacchioni 1921
G. Pacchioni, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Firenze 1921.
Pacchioni 1922
G. Pacchioni, *Giuseppe Bazzani*, in "Dedalo", III, III, 1922, pp. 166-188.
Pacchioni, Pacchioni 1930
G. Pacchioni, A. Pacchioni, *Mantova*, Bergamo 1930.
Padovani 1975
S. Padovani, *Pittori della corte estense nel primo Quattrocento*, in "Paragone", 299, 1975, pp. 25-53.
Pagani 1987
V. Pagani, *Notes on a Flemish portraitist at the court of Vincenzo Gonzaga: Giannino Babuet (c. 1552-1597)*, in "The Burlington Magazine", CXXIX, 1007, 1987, pp. 110-115.
Pagliari 1788
F. Pagliari, *Breve descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella citta di Mantova, e ne' suoi contorni*, Mantova 1788.
Pagnotta 2002-2003
L. Pagnotta, *Giuseppe Steffanoni (1841-1902) "trasponitore di pitture" e restauratore*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrice prof. S.B. Tosatti, a.a. 2002-2003.
Palazzo del Capitano 1986
Palazzo del Capitano. Medioevo e Rinascimento, catalogo della mostra (Mantova), a cura di F. Negrini, Canneto sull'Oglio (Mantova) 1986.
Palazzina di Marfisa 1996
Palazzina di Marfisa d'Este a Ferrara. Studi e catalogo, a cura di A.M. Visser Travagli, Ferrara-Roma 1996.
Palazzo Ducale 1987
Palazzo Ducale. Notizie dal Museo, 1, Mantova 1987.
Palazzo Ducale 1988
Palazzo Ducale. Notizie dal Museo, 2, Mantova 1988.
Palazzo Ducale 2003
Il Palazzo Ducale di Mantova, a cura di G. Algeri, Mantova 2003.
Palazzo Farnese 1997
Il Palazzo Farnese a Piacenza. La Pinacoteca e i Fasti, catalogo della mostra (Piacenza, 1992), a cura di S. Pronti, Milano 1997.
Paliaga 1999
F. Paliaga, *La pittura toscana del Settecento: nuovi contributi a Gherardo e Giuseppe Poli*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", 66, 1999, pp. 111-134.
Paliaga 2000
F. Paliaga, *Natura morta e collezionismo nel Veneto*, in **Fasto e rigore* 2000, pp. 77-87.
Pallucchini 1936
R. Pallucchini, *Precisazioni alla R. Galleria Estense*, in "Bollettino d'arte", XIV, XII, 1936, pp. 533-549.
Pallucchini 1944
R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano (fra Sebastiano del Piombo)*, Milano 1944.
Pallucchini 1945
R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense*, Roma 1945.
Pallucchini 1969
R. Pallucchini, *Tiziano*, I-II, Firenze 1969.
Pallucchini 1981
R. Pallucchini, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in **Da Tiziano a El Greco* 1981, pp. 11-68.
Pallucchini 1981b
R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Seicento*, I-II, Milano 1981.
Pancheri 1999
R. Pancheri, *Studi sul primo soggiorno viennese di Giovanni Battista Lampi (1783-1788)*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", LXXV/LXXVII, II/1, 1996-1998 (1999), pp. 127-198.
Paolucci 1985
A. Paolucci, *Il Museo della Collegiata di S. Andrea in Empoli*, Firenze 1985.
Paolucci 1985b
A. Paolucci, *Una inedita relazione di Roberto Longhi sul restauro di Mauro Pellicioli alla Camera degli Sposi del Mantegna*, in "Paragone", 419-423, 1985, pp. 331-335.

Paolucci 2000
A. Paolucci, *La pittura a Mantova*, in **Cinquecento lombardo* 2000, pp. 521-525.
Papi 1990
G. Papi, *Note in margine alla mostra 'L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana. Grande pittura del '600 e '700'*, in "Paragone", 485, 1990, pp. 73-88.
Papotti 1750 [ed. 1876-1877]
F.I. Papotti, *Annali o Memorie storiche della Mirandola*, I-II, in *Memorie storiche della città e dell'antico ducato della Mirandola*, I-VI, III-IV, Mirandola (Modena) 1876-1877.
Parazzi 1893-1899
A. Parazzi, *Origini e vicende di Viadana e suo distretto*, I-IV, Viadana (Mantova) 1893-1899.
Paris vaut bien une messe 2010
"Paris vaut bien une messe". 1610: Hommage des Médicis à Henri IV, roi de France et de Navarre, catalogo della mostra (Pau, Firenze, 2010), a cura di M. Bietti, F. Fiorelli Malesci, P. Mironneau, Livorno 2010.
Parisi 2002
S. Parisi, *«Il stilo nostro de Mantova» According to Rubens: a* Licenza alla Mantovana *Postscript*, in *Album Amicorum Albert Dunning*, a cura di G. Fornari, Turnhout 2002, pp. 251-263.
Parmigianino 2003
Il Parmigianino e il fascino di Parma, catalogo della mostra, a cura di M. Di Giampaolo, A. Muzzi, Firenze 2003.
Pasini 1983
P.G. Pasini, *La Pinacoteca di Rimini*, presentazione di A. Emiliani, Cinisello Balsamo (Milano) 1983.
von Pastor 1913
L. von Pastor, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katolischen Reformation und Restauration. Julius III., Marcellus II. und Paul IV. (1550-1559)*, Freiburg im Breisgau 1913.
Pastore 1983
G. Pastore, *Testimonianze di monasteri nella città di Mantova*, in *Il francescanesimo in Lombardia, storia e arte*, Cinisello Balsamo (Milano) 1983, pp. 467-482.
Pastore 1985
G. Pastore, *Francesco Geffels*, in **Seicento nell'arte e nella cultura* 1985, pp. 124-139.
Pastore 1991
G. Pastore, *L'atrio della basilica di Sant'Andrea*, in **Storia e arte religiosa a Mantova* 1991, pp. 37-49.
Pastore 1992
G. Pastore, *La volta affrescata nel presbiterio del Duomo di Mantova*, in *Palazzo Ducale. I novant'anni della Società*, Mantova 1992, pp. 97-109.
Pastore 2006
G. Pastore, *La cappella di Mantegna nella basilica di Sant'Andrea*, in **A casa di Andrea Mantegna* 2006, pp. 334-345.
Pastore 2006b
G. Pastore, *La chiesa di Sant'Orsola e l'eremo delle Grotte*, in "Quaderni di San Lorenzo", 4, a cura di R. Golinelli Berto, 2006, pp. 5-20.
Pastore 2008
G. Pastore, *La chiesa di San Lorenzino*, in "Quaderni di San Lorenzo", 6, a cura di R. Golinelli Berto, 2008, pp. 41-58.
Pastore 2010
G. Pastore, *"Nella facciata fatta parte di stucco et parte di marmore"*, in *Antonio Maria Viani e la facciata di Palazzo Guerrieri a Mantova*, a cura di G. Coppadoro, Mantova 2010, pp. 37-44.
Pastore, Negrini 1988
G. Pastore, F. Negrini, *Identificati i fraintesi personaggi di una celebre tela mantovana*, in "Civiltà Mantovana", 19, 1988, pp. 13-27.
Patricolo 1904
A. Patricolo, *La Conservazione del Palazzo Ducale e dei Monumenti della Provincia di Mantova dal 1° aprile 1898 a tutto settembre 1903*, Mantova 1904.
Patricolo 1908
A. Patricolo, *Guida del Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova 1908.
Patricolo 1911
A. Patricolo, *La chiesa di S. Francesco d'Assisi a Mantova dei Minori Osservanti*, in "Rassegna d'arte", XI, 2, 1911, pp. 33-36; 3, 1911, pp. 53-59.
Pecorari 1998
G. Pecorari, *Giovanni Battista Bertani per la cattedrale di Mantova. Un contratto onorato e un progetto mancato*, in "Civiltà Mantovana", 106, 1998, pp. 67-85.
Pedrazzini 2007
J. Pedrazzini, *Il convento di San Domenico*, in "Quaderni di San Lorenzo", 5, a cura di R. Golinelli Berto, 2007, pp. 7-27.
Pelati 1973
P. Pelati, *L'impresa del Crogiuolo nei tessuti gonzagheschi*, in "Civiltà Mantovana", 41, 1973, pp. 312-322.
Pelati 1974
P. Pelati, *Il Correggio e il Cenobio di Polirone in un contratto inedito del 1514*, San Benedetto Po (Mantova) 1974.
Pellegrini 2003
F. Pellegrini, *Antonio Diziani*, in *Da Canaletto a Zuccarelli. Il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Passariano), a cura di A. Delneri, D. Succi, Udine 2003, pp. 133-135.
Pelliciari 1986
M. Pelliciari, *Un ritratto del Peranda e di aiuti*, in "Paragone", 435, 1986, pp. 17-20.
Penna 1831
A. Penna, *Viaggio pittorico nella Villa Adriana*, I-IV, Roma 1831-1836, I (1831).
Pepper 1988
S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988.
Perconti 1962
A. Perconti, *La tragica sorte di Agnese Visconti Gonzaga*, in "Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova", XXXIII, 1962, pp. 97-115.
Peretti 1998
G. Peretti, *Pisanello à Marmirolo. Un document inédit*, in *Pisanello*, atti del convegno (Parigi, 26-28 giugno 1996), Paris 1998, pp. 29-41.
Peretti 2006
G. Peretti, *Domenico Morone in San Bernardino*, in **Mantegna e le Arti a Verona* 2006, pp. 117-121.
Perin 2001
A. Perin, *Il castello di Casale Monferrato sotto i Gonzaga Nevers (1652-1705). Note e alcuni disegni inediti*, in *Il Castello di Casale Monferrato*, atti del convegno di studi (Casale Monferrato, 1-3 ottobre 1993), Casale Monferrato (Alessandria) 2001, pp. 139-160.
Perina 1961
C. Perina, *Considerazioni su Giuseppe Bottani*, in "Arte lombarda", VI, 1, 1961, pp. 51-59.
Perina 1961b
C. Perina, *La pittura*, in E. Marani, C. Perina, *Mantova. Le arti*, II, Mantova 1961, pp. 239-500.
Perina 1964
C. Perina, *Some Unpublished Paintings by Giuseppe Bazzani*, in "The Art Bulletin", XLVI, 2, 1964, pp. 227-231.
Perina 1965
C. Perina, *La basilica di S. Andrea in Mantova*, Mantova 1965.
Perina 1965b
C. Perina, *La pittura*, in E. Marani, C. Perina, *Mantova. Le arti*, III, Mantova 1965, pp. 325-667.
Perina 1966
C. Perina, *Note su una tela mantovana di Domenico Fetti*, in "Arte lombarda", XI, 1, 1966, pp. 77-81.

Perina 1966b
C. Perina, *Scheda per Antonio Maria Viani: un pittore cremonese alle corti di Monaco e di Mantova*, in *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano 1966, pp. 651-664.
Perina 1992
C. Perina, *Un ritratto in arme di Vincenzo I Gonzaga*, in C. Perina, F. Rossi, *Un ritratto in arme di Vincenzo I Gonzaga*, Mantova 1992, pp. 4-12.
Perina Tellini 1968
C. Perina Tellini, *Precisazioni sul Bazzani*, in "Arte lombarda", XIII, 2, 1968, pp. 103-112.
Perogalli 1981
C. Perogalli, *Le ville*, in C. Perogalli, M.G. Sandri, L. Roncai, *Ville delle province di Cremona e Mantova*, Milano 1981, pp. 45-243.
Pesaro 1992
C. Pesaro, *Michele Giambono*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 18, 1992, pp. 13-69.
Pescasio 1940
L. Pescasio, *Mantova. Il riordinamento delle sale a Palazzo Ducale*, in "Emporium", XCI, 546, 1940, pp. 307-309.
Pesci 1998
F. Pesci, *Giuseppe Canella*, Verona 1998.
Pesci 2001
F. Pesci, *Da Verona all'Europa. Giovanni, Giuseppe e Carlo Canella nella paesaggistica dell'Ottocento*, in *L'Ottocento a Verona,* a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo (Milano) 2001, pp. 43-77.
Pesci 2004
F. Pesci, *Aggiornamenti per Giuseppe Canella, 'pittore di ricordo'*, in "Verona Illustrata", 17, 2004, pp. 115-123.
Petrozzani 1799
A. Petrozzani, *Memorie storiche*, Mantova 1799.
Petrucci 2008
F. Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, I-III, Roma 2008.
Pétry 1992
C. Pétry, *La Transfiguration ou les leçons d'une restauration*, in *Rubens dall'Italia all'Europa*, atti del convegno internazionale di studi (Padova, 24-27 maggio 1990), a cura di C. Limentani Virdis, F. Bottacin, Vicenza 1992, pp. 49-59.
Pevsner 1928
N. Pevsner, *Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko*, in *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Wildpark-Potsdam 1928, pp. 1-214.
Piccinelli 2000
R. Piccinelli, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Firenze e Mantova (1554-1626)*, Cinisello Balsamo (Milano) 2000.
Piccinelli 2011
R. Piccinelli, *Collezionismo a corte. I Gonzaga Nevers e la «superbissima galeria» di Mantova (1637-1709)*, Firenze 2010 [ma 2011].
Piccolomini 1631 [ed. 1976]
Relazione del colonnello cesareo Ottavio Piccolomini all'imperatore Ferdinando III sul Palazzo Ducale di Mantova del 24 gennaio 1631, in *Meroni 1976, pp. 33-36.
Pier Francesco Mola 1989
Pier Francesco Mola 1612-1666, catalogo della mostra (Lugano, 1989, Roma, 1989-1990), coordinamento di M. Kahn-Rossi, Milano 1989.
Pierguidi 2003
S. Pierguidi, *Sull'iconografia dell'apparato dei "Sempiterni" di Giorgio Vasari*, in "Arte Veneta", LX, 2003, pp. 156-164.
Pierguidi 2008
S. Pierguidi, *"Dare forma humana a l'honore et a la virtù": Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa*, Roma 2008.
Pietro da Cortona 1997
Pietro da Cortona 1597-1669, catalogo della mostra (Roma, 1997-1998), a cura di A. Lo Bianco, Milano 1997.
Piero della Francesca 2007
Piero della Francesca e le corti italiane, catalogo della mostra (Arezzo), a cura di C. Bertelli, A. Paolucci, Milano 2007.
Pietro Ricchi 1996
Pietro Ricchi. 1606-1675, catalogo della mostra (Riva del Garda, 1996-1997), a cura di M. Botteri Ottaviani, Milano 1996.
Pietrogiovanna 1997
M. Pietrogiovanna, *La splendida corte. La produzione artistica del Nord a Parma e nel Reggiano*, in *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di C. Limentani Virdis, Verona 1997, pp. 267-323.
Pigler 1956
A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, I-II, Budapest 1956.
Pigler 1957
A. Pigler, *Portraying the Dead. Painting – Graphic Art*, in "Acta Historiae Artium", IV, 1956 (1957), pp. 1-75.
Pigler 1974
A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, I-III, Budapest 1974.
Pignatti 1972
T. Pignatti, *La mostra «Pisanello alla corte dei Gonzaga»*, in "Arte Veneta", XXVI, 1972, pp. 294-297.
Pignatti 1996
T. Pignatti, con la collaborazione di A. Dorigati, F. Del Torre, *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, V, Venezia 1996.
Pillsbury, Jordan 1987
E. Pillsbury, W. Jordan, *Recent Painting Acquisition – III: The Kimbell Art Museum*, in "The Burlington Magazine", CXXIX, 1016, 1987, pp. 767-776.
Pilo 1968
G.M. Pilo, *La Mostra della pittura veneta del Seicento in Friuli*, in "Arte Veneta", XXII, 1968, pp. 256-263.
Pilo 1983
G.M. Pilo, *Francesco Guardi. I paliotti*, Milano 1983.
Pilo 1991
G.M. Pilo, *Rubens e l'eredità veneta*, in *Rubens e l'eredità veneta*, a cura di G.M. Pilo, Roma 1991, pp. 13-109.
Pilo 1992
G.M. Pilo, *Rubens e le sue fonti venete*, in *Rubens dall'Italia all'Europa*, atti del convegno internazionale di studi (Padova, 24-27 maggio 1990), a cura di C. Limentani Virdis, F. Bottacin, Vicenza 1992, pp. 31-37.
Pilo 1994
G.M. Pilo, *Aspetti e problemi della pittura europea del Seicento. II*, in "Arte Documento", 8, 1994, pp. 191-206.
Pinacoteca Ala Ponzone 2004
La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo (Milano) 2004.
Pinacoteca Ala Ponzone 2007
La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Seicento, a cura di M. Marubbi, Cremona 2007.
Pinacoteca Ambrosiana 2006
Pinacoteca Ambrosiana. Tomo secondo – Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento, a cura di B.W. Meijer, M. Rossi, A. Rovetta, Milano 2006.
Pinacoteca Capitolina 2006
Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale, a cura di S. Guarino, P. Masini, Milano 2006.
Pinacoteca civica di Vicenza 2003
Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo, a cura di M.E. Avagnina, M. Binotto, G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2003.
Pinacoteca civica di Vicenza 2004
Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti del XVII e XVIII secolo, a cura di M.E. Avagnina, M. Binotto, G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2004.

Pinacoteca di Brera 1988
Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese, 1300-1535, direzione scientifica di F. Zeri, Milano 1988.
Pinacoteca di Brera 1990
Pinacoteca di Brera. Scuola veneta, direzione scientifica di F. Zeri, Milano 1990.
Pinacoteca di Brera 1991
Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana, direzione scientifica di F. Zeri, Milano 1991.
Pinacoteca Nazionale di Bologna 2004
Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004.
Pinacoteca Nazionale di Bologna 2008
Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 3. Guido Reni e il Seicento, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2008.
Pinacoteca Nazionale di Ferrara 1992
La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale, a cura di J. Bentini, introduzione di A. Emiliani, consulenza scientifica di F. Zeri, Bologna 1992.
Pinelli, Rossi 1971
A. Pinelli, O. Rossi, *Genga architetto: aspetti della cultura urbinate del primo 500*, Roma 1971.
Pinetti 1924
A. Pinetti, *Notizie intorno al pittore napoletano Pietro Mango e ad alcune sue opere*, in "Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo", XVIII, 4, 1924, pp. 146-148.
Pinfari, Signorini 2005
M. Pinfari, R. Signorini, *La chiesa di San Barnaba in Mantova*, Mantova 2005.
Pinotti 1996
G. Pinotti, *Un Principe del Rinascimento. La dinastia di Luigi Rodomonte Gonzaga, da Falconetto a Sabbioneta*, Sabbioneta (Mantova) 1996.
Pinotti 2005
G. Pinotti, *Michelangelo ritrovato. Il* Cupido dormiente con serpi di Mantova*: un percorso tra iconologia e storia*, Mantova 2005.
Piò 1607
G.M. Piò, *Delle vite de gli huomini illustri di S. Domenico*, I-II, Bologna 1607-1613, I (1607).
Pirondini 1986
M. Pirondini, *Note biografiche*, in M. Pirondini, E. Monducci, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano 1986, pp. 85-203.
Pirondini 1987
M. Pirondini, *Opere perdute o non rintracciate*, in *Lelio Orsi, 1511-1587, dipinti e disegni*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, 1987-1988), Milano 1987, pp. 243-252.
Pisanello 1996
Pisanello. Le peintre aux sept vertus, catalogo della mostra, a cura di D. Cordellier, P. Marini, Paris 1996.
Pisanello 1996b
Pisanello. Una poetica dell'inatteso, a cura di L. Puppi, Cinisello Balsamo (Milano) 1996.
Pisani 1999
C. Pisani, *Un ritratto di Vincenzo I Gonzaga in vesti ducali*, in C. Pisani, G.P. Serra, M. Tanzi, *Capolavori Gonzagheschi da collezioni private*, Mantova 1999, pp. 3-11.
Pita Andrade, del Mar Borobia Guerrero 1994
J.M. Pita Andrade, M. del Mar Borobia Guerrero, *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid 1994.
Pittura a Cremona 1990
Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, a cura di M. Gregori, Milano 1990.
Pittura a Mantova 1989
Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento, a cura di M. Gregori, Milano 1989.
Pittura del Seicento a Venezia 1959
La pittura del Seicento a Venezia, catalogo della mostra, a cura di P. Zampetti, G. Mariacher, G.M. Pilo, Venezia 1959.
Pittura del '700 in Valtrompia 1998
La pittura del '700 in Valtrompia, catalogo della mostra (Villa Carcina), a cura di C. Sabatti, Brescia 1998.
Pittura in Emilia 1992-1993
La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento, a cura di A. Emiliani, I-II, Milano 1992-1993.
Pittura in Italia 1988
La pittura in Italia. Il Cinquecento, a cura di G. Briganti, I-II, Milano 1988.
Pittura in Italia 1989
La pittura in Italia. Il Seicento, a cura di M. Gregori, E. Schleier, I-II, Milano 1989.
Pittura in Italia 1990
La pittura in Italia. Il Settecento, a cura di G. Briganti, I-II, Milano 1990.
Pittura nel Veneto 2001
La pittura nel Veneto. Il Seicento, a cura di M. Lucco, I-II, I, Milano 2001.
Pittura veneta 1996
La pittura veneta negli stati estensi, a cura di J. Bentini, S. Marinelli, A. Mazza, Verona 1996.
Piva 1973
P. Piva, *Vicende di tele della chiesa di Tedaldo*, in "Gazzetta di Mantova", 17 luglio 1973, p. 7.
Piva 1975
P. Piva, con la collaborazione di G. Pavesi, *Giulio Romano e la chiesa abbaziale di Polirone: documenti e proposte filologiche*, in *Studi su Giulio Romano. Omaggio all'artista nel 450° della venuta a Mantova (1524-1974)*, San Benedetto Po (Mantova) 1975, pp. 51-115.
Piva 1977
P. Piva, *Per la storia di un complesso edilizio monastico: San Benedetto di Polirone*, Roma 1977.
Piva 1980
P. Piva, *Da Cluny a Polirone: un recupero essenziale del romanico europeo*, San Benedetto Po (Mantova) 1980.
Piva 1988
P. Piva, *Correggio giovane e l'affresco ritrovato di San Benedetto in Polirone*, Torino 1988.
Piva 2001
P. Piva, *Memoria storica e cancellazione del passato. Il patrimonio artistico e monumentale polironiano fra documentazione e sopravvivenze*, in *Storia di San Benedetto Polirone. L'età della soppressione*, a cura di P. Piva, M.R. Simonelli, Bologna 2001, pp. 195-223.
Pizzichi 1664 [ed. 1828]
F. Pizzichi, *Viaggio per l'alta Italia del Ser. Principe di Toscana poi Granduca Cosimo III*, Firenze 1828.
Podreider 1928
F. Podreider, *Storia dei tessuti d'arte in Italia (secoli XII-XVIII)*, Bergamo 1928.
Poll-Frommel, Schmidt, Syre 2000
V. Poll-Frommel, J. Schmidt, C. Syre, *The Gonzaga Cycle*, in **Tintoretto* 2000, pp. 28-127.
Pona 1620 [1999]
F. Pona, *Sileno* [1620], a cura di S. Marinelli, E. Sandal, Verona 1999.
Ponentini e foresti 1992
Ponentini e foresti. Pittura europea nelle collezioni dei Musei Civici di Padova, catalogo della mostra (Padova), a cura di C. Limentani Virdis, D. Banzato, Roma 1992.
Pope-Hennessy 1947
J. Pope-Hennessy, *Recent Research*, in "The Burlington Magazine", LXXXIX, 531, 1947, pp. 165-167.

Popham 1957
A.E. Popham, *Correggio's Drawings*, London 1957.
Popham 1964
A.E. Popham, *The drawings of Girolamo Bedoli*, in "Master Drawings", II, 3, 1964, pp. 243-267.
Popham 1971
A.E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino: in 3 volumes, completely illustrated*, I-III, New Haven-London 1971.
Portioli 1866
A. Portioli, *Relazione intorno ai monumenti pervenuti al Civico Museo in Mantova negli anni 1864-1865*, Mantova 1866.
Portioli 1868
A. Portioli, *Relazione intorno ai monumenti pervenuti al Civico Museo di Mantova negli anni 1866-1867*, Mantova 1868.
Portioli 1871
A. Portioli, *La chiesa di S. Antonio in Mantova*, Mantova 1871.
Portioli 1871b
A. Portioli, *Il Museo Civico di Mantova negli anni 1868, 1869, 1870*, Mantova 1871.
Portioli 1875
A. Portioli, *Carte e Memorie Geografiche in Mantova*, Mantova 1875.
Portioli 1879
A. Portioli, *Collegio e chiesa di S. Carlo in Mantova*, Mantova 1879.
Portioli 1880
A. Portioli, *Rassegna Edilizia 1879-1880 (seguito dell'anno precedente)*, s.l. [1880?].
Portioli 1884
A. Portioli, *La chiesa e la Madonna della Vittoria di A. Mantegna in Mantova*, in "Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova", IX, 1882-1884 (1884), pp. 55-79.
Portioli 1884b
A. Portioli, *Le corporazioni artiere e l'archivio della Camera di Commercio*, Mantova 1884.
Portioli 1888
A. Portioli, *I Musei Mantovani. IV. Il Museo Comunale*, in "La Provincia di Mantova", 22 marzo 1888, p. 2.
Portioli 1888b
A. Portioli, *Due affreschi nell'ex Chiesuola di S. Giovanni del Tempio*, in "La Provincia di Mantova", 8 giugno 1888, p. 2.
da Portogruaro 1936
D.M. da Portogruaro, *Paolo Piazza ossia P. Cosmo da Castelfranco, pittore cappuccino. 1560-1620*, Venezia 1936.
Porzio 2008
F. Porzio, *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, Milano 2008.
Pougetoux 2003
A. Pougetoux, *La collection de peintures de l'impératrice Joséphine*, Paris 2003.
Pouncey 1952
Ph. Pouncey, *A Drawing by Francesco Bonsignori*, in "British Museum Quarterly", XVI, 4, January 1952, pp. 99-101.
Prandi 1825
G. Prandi, *Notizie storiche spettanti la vita e le opere di Lorenzo Leonbruno, insigne pittore mantovano del secolo XVI*, Mantova 1825.
Praunsche Kabinett 1994
Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carracci, catalogo della mostra, a cura di K. Achilles-Syndram, Nürnberg 1994.
Prodigi della misericordia 2003
I prodigi della misericordia. La collezione d'arte dell'Istituto Luigi ed Eleonora Gonzaga di Mantova, a cura di R. Morselli, Mantova 2003.
Proposte e restauri 1987
Proposte e restauri. I musei d'arte negli anni Ottanta, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, Verona 1987.
Puerari 1951
A. Puerari, *La Pinacoteca di Cremona*, Cremona 1951.
Puerari 1967
A. Puerari, *Le tarsie del Platina*, Cremona 1967.
Puerari 1971
A. Puerari, *Il duomo di Cremona*, Cinisello Balsamo (Milano) 1971.
Puerari 1976
A. Puerari, a cura di, *Indice analitico generale. Zaist e Bresciani*, in *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi. Opera postuma di Giambattista Zaist pittore ed architetto cremonese data in luce da Anton Maria Panni* [1774], I-III, Bergamo 1976, III, pp. 71-269.
Pulini 1999
M. Pulini, *Nel segno di Domenico Fetti*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, Venezia 1999, pp. 109-115.
Pungileoni 1817-1821
L. Pungileoni, *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio*, I-III, Parma 1817-1821.
Puppi 1958
L. Puppi, *Formazione vicentina di Francesco Bonsignori*, in "Vita veronese", XI, 5, 1958, pp. 170-172.
Puppi 1958b
L. Puppi, *Pietro da Vicenza. Contributi per un profilo storico della pittura vicentina del tardo '400 e del primo '500*, in "Vita vicentina", VIII, 7-9 [*sic*, ma 9-11], settembre-novembre 1958, estratto.
Puppi 1958c
L. Puppi, *Il problema di Girolamo Vicentino. Contributi per un profilo storico della pittura vicentina del tardo '400 e del primo '500*, in "Vita vicentina", VIII, 6-7 [*sic*, ma 4-5], 1958, estratto.
Puppi 1980
L. Puppi, *L'ambiente, il paesaggio e il territorio*, in *Storia dell'arte italiana*, 4, parte prima, volume quarto, a cura di G. Previtali, Torino 1980, pp. 43-99.
Puppi 1996
L. Puppi, *Umanesimo e cortesia nell'arte di Pisanello*, in **Pisanello* 1996b, pp. 9-41.
van Puyvelde 1952
L. van Puyvelde, *Rubens*, Paris-Bruxelles 1952.
Quatremère de Quincy 1829
A.-C. Quatremère de Quincy, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino, voltata in italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena*, Milano 1829.
Quazza 1928
R. Quazza, *Devastazioni e restauri nel Palazzo Ducale di Mantova*, in "Emporium", LXVII, 399, 1928, pp. 140-156.
Quintavalle 1943
A.O. Quintavalle, *Nuovi ritratti farnesiani nella R. Galleria Nazionale di Parma*, in "Aurea Parma", XXVII, IV-V-VI, 1943, pp. 59-82.
Quintavalle 1963
A.C. Quintavalle, *Un libro sul Rinascimento a Mantova*, in "Arte antica e moderna", 23, 1963, pp. 261-267.
Quintavalle 1996
A.C. Quintavalle, *Francesco Gonzaga e la città dipinta, appunti su Mantegna e la officina a Mantova*, in "Critica d'arte", LIX, 6, 1996, pp. 21-40.
Quintavalle 1970
A.C. Quintavalle, *L'opera completa del Correggio*, presentazione di A. Bevilacqua, Milano 1970.
Ragghianti 1962
C.L. Ragghianti, *Codicillo mantegnesco*, in "Critica d'arte", IX, 52, 1962, pp. 21-40.
Ragghianti 1963
C.L. Ragghianti, *Antichi disegni e stampe dell'Accademia Carrara di Bergamo*, catalogo della mostra, Bergamo 1963.
Ragghianti 1972
C.L. Ragghianti, *Pertinenze francesi nel Cinquecento*, in "Critica d'arte", XIX, 122, 1972, pp. 3-96.

Ragghianti 1972b
C.L. Ragghianti, *Stefano da Ferrara. Problemi critici tra Giotto a Padova, l'espansione di Altichiero e il primo quattrocento a Ferrara*, Firenze 1972.
Ragghianti 1972 [1987]
C.L. Ragghianti, *Distinzioni nella pittura ferrarese fra Trecento e Quattrocento* [1972], in C.L. Ragghianti, *Pittura tra Giotto e Pisanello*, Ferrara 1987, pp. 38-41.
Ragghianti 1972b [1987]
C.L. Ragghianti, *Il Maestro dei Battuti Neri* [1972], in C.L. Ragghianti, *Pittura tra Giotto e Pisanello*, Ferrara 1987, pp. 64-74.
Ragghianti 1985
C.L. Ragghianti, *Pinacoteca Malaspina, 2*, in "Critica d'arte", L, 5, 1985, pp. 52-59.
Ragguaglio 1775
Ragguaglio delle funzioni fattesi in Mantova per celebrare l'inaugurazione della nuova fabbrica della Reale Accademia delle scienze, e belle arti, Mantova 1775.
Ragozzino 2003
M. Ragozzino, *Le imprese decorative di Federico II*, in **Palazzo Ducale* 2003, pp. 151-166 e 180-182.
Ramm 2009
A. Ramm, *Die Grüne Galerie in der Münchner Residenz von 1737 bis 1836*, München 2009.
Raphael invenit 1985
Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica, a cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodino, Roma 1985.
Rausa 2006
F. Rausa, *Mantova, Mantegna e l'antichità classica*, in **A casa di Andrea Mantegna* 2006, pp. 178-191.
Razzi 1588
S. Razzi, *Vite dei Santi, e Beati del Sacro ordine de' frati Predicatori*, I-II, Firenze 1588.
Re 1925
L. Re, *Mantova. La Reggia dei Gonzaga*, Milano 1925.
Realismo y Espiritualidad 2007
Realismo y Espiritualidad. Campi, Anguissola, Caravaggio y otros artistas cremoneses y españoles en los siglos XVI-XVIII, catalogo della mostra, Alaquàs 2007.
Rebecchini 2002
G. Rebecchini, *Private Collectors in Mantua 1500-1630*, Roma 2002.
Rebecchini 2008
G. Rebecchini, *Qualche precisazione e un punto fermo per Ippolito Costa (1506-1561)*, in "Prospettiva", 128, 2007 (2008), pp. 58-61.
Redig de Campos 1943
D. Redig de Campos, *Catalogo dei dipinti olandesi e fiamminghi della Pinacoteca Vaticana*, in "Medeedelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome", 3, 2, 1943, pp. 157-184.
van Regteren Altena 1971
J.Q. van Regteren Altena, *Tre disegni di ritratti fiorentini*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia 1971, pp. 68-74.
Reineke 2003
B. Reineke, *Flämische Künstler in Genua*, in *Pracht und Pathos. Meisterwerke der Barockmalerei aus dem Palazzo Bianco in Genua*, catalogo della mostra (Berlino), a cura di R. Contini, con la collaborazione di S. Luig, B. Reineke, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 41-49.
Repertory 2001-2002
Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections. II. Lombardy, a cura di G. Jansen, B.W. Meijer, P. Squellati Brizio, I-II, Firenze 2001-2002.
Repetto Contaldo 1968
M. Repetto, *Michelangelo Aliprandi*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", XVI-XVII, 1966-1967 (1968), pp. 99-148.
Repetto Contaldo 1978
M. Repetto Contaldo, *Aggiunte al catalogo di Michelangelo Aliprandi*, in "Arte Veneta", XXXI, 1977 (1978), pp. 193-194.
Repetto Contaldo 1984
M. Repetto Contaldo, *Francesco Torbido detto 'il Moro'*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 14, 1984, pp. 43-76.
Restauri 1978
Restauri fra Modena e Reggio, catalogo della mostra, a cura di G. Bonsanti, Modena 1978.
Resti Ferrari 1853
G. Resti Ferrari, *Di Publio Virgilio Marone saggio di storia patria*, Mantova 1853.
Restituzioni 2004
Restituzioni 2004. Tesori d'arte restaurati, catalogo della mostra, a cura di C. Bertelli, Vicenza 2004.
Restituzioni 2006
Restituzioni 2006. Tesori d'arte restaurati, catalogo della mostra, a cura di C. Bertelli, Vicenza 2006.
Restituzioni 2011
Restituzioni 2011. Tesori d'arte restaurati, catalogo della mostra (Firenze, Vicenza), a cura di C. Bertelli, Venezia 2011.
Restori 1915
V. Restori, *Mantova e dintorni. Notizie Storico-Topografiche*, Mantova 1915.
Restori 1919
V. Restori, *Mantova. Notizie storico artistiche sotto forma di guida*, Mantova 1919.
Restori 1925
V. Restori, *Mantova e i suoi dintorni: guida storico-artistica*, Mantova 1925.
Restori 1937
V. Restori, *Mantova e dintorni: guida storica – artistica – topografica*, Mantova 1937.
Restori 1940
V. Restori, *Andrea Mantegna a Mantova*, in "Mantus", VIII, 1, 1940, pp. 10-15.
Riccoboni 1948
A. Riccoboni, *La presunta «Balia» di Guido Reni (e un Fetti ritrovato)*, in "Arte Veneta", II, 1948, pp. 111-115.
Riccomini 1969
E. Riccomini, *Il Seicento ferrarese*, Milano 1969.
Riccomini 2005
E. Riccomini, *Correggio*, Milano 2005.
Riccomini 2009
M. Riccomini, *A Few Old Master Drawings in Tartu, Estonia*, in "Master Drawings", XLVII, 1, 2009, pp. 79-84.
Richardson 1960
E.P. Richardson, *Archives of American Art. Records of Art Collectors and Dealers: I. Miner K. Kellogg*, in "Art Quarterly", XXIII, 1960, pp. 271-280.
Richter 1910
J.P. Richter, *The Mond Collection: An Appreciation*, I-II, London 1910.
Ridolfi 1648 [1914-1924]
C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* [1648], a cura di D. von Hadeln, I-II, Berlin 1914-1924.
Rinaldi 1979
M.F. Rinaldi, *Girolamo Donnini, un «minore» della scuola bolognese del '700*, in "Il Carrobbio", V, 1979, pp. 373-386.
Rinaldi 1979b
F. Rinaldi, a cura di, *Mostra di Girolamo Donnini (1681-1743)*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Correggio), Reggio Emilia 1979.
Rinascimento a Urbino 2005
Il Rinascimento a Urbino. Fra' Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico, catalogo della mostra (Urbino), a cura di A. Marchi, M.R. Valazzi, Milano 2005.

Ritrattista nell'Europa 2001
Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi. 1751-1830, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, R. Pancheri, A. Casagrande, Trento 2001.
Rizzi 1964
A. Rizzi, *Miscellanea Veneta*, in "Arte Veneta", XVII, 1963 (1964), pp. 182-185.
Rizzi 1969
A. Rizzi, *Storia dell'arte in Friuli. Il Seicento*, Udine 1969.
Robels 1977
H. Robels, *Die Rubens Stecher*, in *Peter Paul Rubens. 1577-1640. Katalog II. Maler mit dem Grabstichel. Rubens und die Druckgraphik*, catalogo della mostra, Köln 1977, pp. 27-92.
Rocchi 1902
E. Rocchi, *Le piante icnografiche e prospettiche di Roma del secolo XVI*, Torino-Roma 1902.
Rodella 1986
G. Rodella, *Il Palazzo del Capitano*, in **Palazzo del Capitano* 1986, pp. 5-11.
Rodella 2001
G. Rodella, *Per un compleanno nella reggia ducale*, in "Quadrante Padano", dicembre 2001, pp. 48-49.
Rodella 2002
G. Rodella, *Il Palazzo dopo i Gonzaga: da residenza governativa a museo. Il Settecento*, in **Dipinti* 2002, pp. 13-32.
Rodella 2008
G. Rodella, *Le vicende conservative degli affreschi. Un percorso attraverso le fonti bibliografiche e documentarie*, in **Chiesa delle Sante Margherita e Pelagia* 2008, pp. 179-207.
Roggeri 1990
R. Roggeri, *I ritratti di Giulia Gonzaga contessa di Fondi*, in "Civiltà Mantovana", 28-29, 1990, pp. 61-84.
de Rogissart 1743
M. de Rogissart, *Les delices de l'Italie*, I-IV, Amsterdam 1743.
Roio 1998
N. Roio, *Catalogo dei dipinti*, in E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998, pp. 125-323.
Roio 2004
N. Roio, *Benedetto Gennari*, in *La scuola del Guercino*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, N. Roio, Modena 2004, pp. 135-206.
Roli 1964
R. Roli, *La pala marmorea di San Francesco in Bologna*, Bologna 1964.
Roli 1969
R. Roli, *I disegni italiani del Seicento. Scuole emiliana, toscana, romana, marchigiana e umbra*, Treviso 1969.
Roli 1977
R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977.
Roma 1985
Roma 1300-1875. La città degli anni santi. Atlante, catalogo della mostra (Roma), a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Milano 1985.
Roma 2005
La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento, catalogo della mostra (Roma), a cura di F.P. Fiore, con la collaborazione di A. Nesselrath, Milano 2005.
Romagnolo 1998
A. Romagnolo, *Il Polesine di Rovigo. 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, I-III, Milano 1996-1999, II (1998), pp. 884-926.
Romagnolo 1997
A. Romagnolo, *La Chiesa di San Bartolomeo Apostolo in Rovigo. Guida storico-artistica*, Rovigo 1997.
Romani 1829
G. Romani, *Storia di Casalmaggiore*, VIII, *Memorie storico-ecclesiastiche di Casalmaggiore*, II, Casalmaggiore (Cremona) 1829.
Romani 2001
V. Romani, *Per Bastianino. Le pale di San Paolo e un «libro» di disegni del Castello Sforzesco*, Cittadella (Padova) 2001.
Romani 2008
V. Romani, *Verso la maniera moderna*, in **Mantegna* 2008, pp. 409-414.
Romanini 1955
A.M. Romanini, *L'architettura lombarda nel secolo XIV*, in *Storia di Milano*, V, *La signoria dei Visconti (1310-1392)*, Milano 1955, pp. 635-726.
Romano 1970
G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino 1970.
Romano 1981
G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, 6*, parte seconda, volume secondo, a cura di F. Zeri, Torino 1981, pp. 5-85.
Romano 1985
S. Romano, *Ritratto di fanciullo di Girolamo Mocetto*, Modena 1985.
Romano 1991
G. Romano, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, 2ª ed., Torino 1991.
Romano 1998
G. Romano, *Correggio in Mantua and San Benedetto Po*, in **Dosso's Fate* 1998, pp. 15-40.
Roma veduta 2000
Roma veduta: disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo, catalogo della mostra (Roma, 2000-2001), a cura di M. Gori Sassoli, Roma 2000.
Rooses 1886-1892
M. Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, I-V, Anvers 1886-1892.
Rosenberg 1905
A. Rosenberg, *P. P. Rubens*, Stuttgart-Leipzig 1905.
Rosenberg, Thuillier 1988
P. Rosenberg, J. Thuillier, *Laurent de la Hyre: 1606 – 1656. L'homme et l'oeuvre*, catalogo della mostra (Grenoble, Rennes, Bordeaux, 1989-1990), Genève 1988.
Rosini 1839-1847
G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, I-VIII, Pisa 1839-1847.
Rossi 1991
P. Rossi, *Francesco Maffei*, Milano 1991.
Rovelli 1966
L. Rovelli, *Il Museo dei Ritratti di Paolo Giovio*, in *Larius. La città ed il lago di Como nelle descrizioni e nelle immagini dall'antichità classica all'età romantica*, II, 2, *L'Ottocento*, Milano 1966, pp. 435-441.
Rovetta 2006
A. Rovetta, *Tracce del 'doppio catalogo' di Giovanni Morelli nei manoscritti di Gustavo Frizzoni all'Ambrosiana: le collezioni milanesi*, in "Arte lombarda", 146-148, 2006, pp. 220-226.
Rowlands 1996
E.W. Rowlands, *The Collections of the Nelson-Atkins Museum of Art. Italian Paintings 1300-1800*, Kansas City 1996.
Rubens 1990
Pietro Paolo Rubens (1577-1640), catalogo della mostra (Padova, Roma, Milano), a cura di D. Bodart, Roma 1990.
Rubens 2004
Rubens, catalogo della mostra (Lille), a cura di A. Brejon de Lavergnée, Paris 2004.
Rubens 2005
Rubens, Eleonora de' Medici e l'oratorio sopra Santa Croce. Pittura devota a corte, catalogo della mostra (Mantova), a cura di F. Trevisani, S. L'Occaso, Milano 2005.

Rubens 2007
Rubens. A Genius at Work, catalogo della mostra (Bruxelles, 2007-2008), a cura di Draguet, M. Vingerhoedt, J. Wander Auwera, S. Van Sprang, con l'assistenza di Ch. Gungoll Lepore, Brussels 2007.
Rubens a Mantova 1977
Rubens a Mantova, catalogo della mostra (Mantova), a cura di G. Mulazzani, U. Bazzotti, D. Mattioli, S. Miliari Moro, R. Navarrini, F. Negrini, Milano 1977.
Rubens. A Master in the Making 2005
Rubens. A Master in the Making, catalogo della mostra (Londra, 2005-2006), a cura di D. Jaffé, M. Moore Ede, London 2005.
Rubens and his Age 2001
Rubens and his Age. Treasures from the Hermitage Museum, catalogo della mostra, a cura di Ch. Corsiglia, Toronto 2001.
Rubens and the Italian Renaissance 1992
Rubens and the Italian Renaissance, catalogo della mostra (Canberra, Melbourne), a cura di D. Rowan, Canberra 1992.
Rubens e la pittura fiamminga 1977
Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine, catalogo della mostra, a cura di D. Bodart, Firenze 1977.
Rubens in Wien 2004
Peter Paul Rubens. 1577-1640. Die Meisterwerke, catalogo della mostra, a cura di J. Kräftner, W. Seipel, R. Trnek, Wien 2004.
Rubenszeichnungen 1977
Die Rubenszeichnungen der Albertina: Zum 400. Geburstag, catalogo della mostra, a cura di E. Mitsch, Wien 1977.
Ruberti 1991
F. Ruberti, *Chiese e oratori in terra quistellese*, Quistello (Mantova) 1991.
Ruggeri 1977
U. Ruggeri, *Proposte per il Bassetti disegnatore*, in "Arte Veneta", XXXI, 1977, pp. 208-212.
Ruggeri 1989
U. Ruggeri, *Disegni veneti e lombardi dal XVI al XVIII secolo. Dalle collezioni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, Roma 1989.
Ruggeri 2001
U. Ruggeri, *Valentin Lefèvre (1637-1677); dipinti, disegni, incisioni*, Manerba (Reggio Emilia) 2001.
Ruhmer 1961
E. Ruhmer, *Italien. Mantua*, in "Pantheon", XIX, 1961, pp. CII-CVI.
Rushout 1858
J. Rushout, *Hours in Lord Northwick's Picture Galleries; being a Catalogue, with critical and descriptive notices of some of the principal Paintings in the Thirlestaine House Collection*, Cheltenham 1858.
Russo 1979
R. Russo, *Opere perdute*, in *Fra' Stefano da Carpi (1710-1796)*, catalogo della mostra, a cura di M. Pirondini, R. Russo, Reggio Emilia 1979, pp. 89-92.
Rutteri 1961
M.G. Rutteri, *Contributo a Bernardo Parentino*, in "Acropoli", II, 1960-1961 (1961), pp. 108-119.
Rzepińska 1978
M. Rzepińska, *Obraz George'a de la Tour w Muzeum Berlińskim*, in "Folia Historiae Artium", XIV, 1978, pp. 23-48.
Safarik 1981
E.A. Safarik, *Riflessioni sulla «Pittura veneziana del Seicento» di Rodolfo Pallucchini*, in "Arte Veneta", XXXV, 1981, pp. 254-263.
Safarik 1985
E.A. Safarik, *Domenico Fetti 1983*, in **Seicento nell'arte e nella cultura* 1985, pp. 47-52.
Safarik 1990
E.A. Safarik, con la collaborazione di G. Milantoni, *Fetti*, Milano 1990.
Salerno 1988
L. Salerno, consulenza scientifica di D. Mahon, *I dipinti del Guercino*, Roma 1988.
de Sales Ferri Chulio, Mori 2004
A. de Sales Ferri Chulio, D. Mori, *Imaginería Europea de San Pedro de Alcántara*, Valencia 2004.
Salmi 1953
M. Salmi, *Nota su Bonifacio Bembo*, in "Commentari", IV, 1, 1953, pp. 7-15.
Salvalai 2003
R. Salvalai, *Margherita Gonzaga d'Este e Giuseppina Bonaparte*, in "Civiltà Mantovana", 116, 2003, pp. 133-145.
Salvarani 1991
R. Salvarani, *La basilica di S. Luigi Gonzaga e il Museo Aloisiano*, Castiglione delle Stiviere (Mantova) 1991.
Salvini 1954
R. Salvini, *Lineamenti di storia dell'arte, III, Dal Cinquecento ai giorni nostri*, Firenze 1954.
Salvy 1994
G.-J. Salvy, *Giulio Romano. "Une manière extravagante et moderne"*, Paris 1994.
von Sandrart 1675 [1925]
J. von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, a cura di A.R. Peltzer, München 1925.
Sani 2005
B. Sani, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino 2005.
San Maurizio 1982
San Maurizio in Mantova. Due secoli di vita religiosa e di cultura artistica, catalogo della mostra (Mantova), a cura di Archivio di Stato di Mantova, Italia Nostra, Brescia 1982.
Santangelo 1940
A. Santangelo, *Nuovi acquisti per i Musei di Stato*, in "Le Arti", II, dicembre 1939-gennaio 1940 (1940), pp. 67-74.
Santarelli 1998
G. Santarelli, *Oggetti d'arte nella chiesa e nel convento dei Cappuccini a Fermo*, in *I cappuccini a Fermo. Storia – arte – architettura*, a cura di C. Urbanelli, G. Santarelli, N. Monelli, Fermo 1998, pp. 113-170.
Sanuto 1887
M. Sanuto, *I diarii*, a cura di R. Fulin, F. Stefani, G. Berchet, N. Barozzi, M. Allegri, I-LVIII, XXI, Venezia 1887.
Sarchi 2006
A. Sarchi, *Sala dei Mori, una ricognizione tipologica*, in *Imperatori e Dei. Roma e il gusto per l'antico nel Palazzo dei Pio a Carpi*, catalogo della mostra (Carpi, 2006-2007), a cura di M. Rossi, Carpi (Modena) 2006, pp. 57-93.
Sarpi XVI sec. [ed. 1966]
P. Sarpi, *Istoria del Concilio Tridentino*, I-II, Firenze 1966.
Sartori 2007
G. Sartori, *Giovanni Bresciani: un pittore a Sabbioneta tra Cinque e Seicento*, in "Vitelliana", II, 2007, pp. 123-143.
Sartori 2008
G. Sartori, *Il cantiere del Palazzo del Giardino. Considerazioni intorno alla cultura artistica sabbionetana negli anni Ottanta del Cinquecento*, in **Dei ed eroi* 2008, pp. 67-83.
Sartori, Sartori 1999
A. Sartori, A. Sartori, *Artisti a Mantova nei secoli XIX e XX. Dizionario biografico*, I-VI, Bozzolo (Mantova) 1999.
Sarzi 1988
R. Sarzi, *Una duchessa di Mantova al governo del Portogallo*, in "Quadrante Padano", dicembre 1988, pp. 32-34.
Savoja 1870
C. Savoja, *Per la inaugurazione dell'Asilo Infantile Strozzi nei locali della Caserma Filippini già convento della Vittoria*, Mantova 1870.
Scaccia Scarafoni 1939
C. Scaccia Scarafoni, *Le piante di Roma possedute dalla Biblioteca dell'Istituto e dalle altre biblioteche governative della città*, Roma 1939.

Scailliérez 1992
C. Scailliérez, *Deux peintures de l'invention de Toussaint Dubreuil*, in *Les Arts au temps d'Henri IV*, atti del colloquio (Fontainebleau, 1989), Pau 1992, pp. 299-311.
Scailliérez 2003
C. Scailliérez, *Le «mensonger et l'impudique». À propos d'un singulier portrait d'Henri IV peint dans l'entourage de Toussaint Dubreuil*, in "Revue du Louvre", LIII, 1, 2003, pp. 37-47.
Scalini 2002
M. Scalini, *Le armi di "oggieri", il danese e altre meraviglie delle armerie gonzaghesche attraverso gli inventari*, in **Gonzaga* 2002a, pp. 369-403.
Scaramuccia 1674 [1965]
L. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino* [1674], a cura di G. Giubbini, Milano 1965.
Scarpa 2006
A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006.
Scarpa Sonino 1991
A. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, Milano 1991.
Schäffer 1907
E. Schäffer, *Das Bildnis der Giulia Gonzaga*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", XVIII, 1907, pp. 29-31.
Schiavi 1925
A. Schiavi, *Il Famedio di S. Sebastiano*, Mantova 1925.
Schiavi 1932
A. Schiavi, *Il restauro della chiesa di S. Sebastiano di Leon Battista Alberti in Mantova*, Mantova 1932.
Schindler 1999
O.G. Schindler, *L'incoronazione ungherese di Eleonora I Gonzaga (1622) e gli inizi del teatro musicale alla corte degli Absburgo*, in "Quaderni di Palazzo Te", 5, 1999, pp. 71-93.
Schizzerotto 1977
G. Schizzerotto, *Cultura e vita civile a Mantova fra '300 e '500*, Firenze 1977.
Schizzerotto 1979
G. Schizzerotto, *Rubens a Mantova, fra Gesuiti, principi e pittori, con spigolature sul suo soggiorno italiano (1600-1608)*, Mantova 1979.
Schizzerotto 1981
G. Schizzerotto, *Mantova: 2000 anni di ritratti*, Castiglione delle Stiviere (Mantova) 1981.
Schleier 1972
E. Schleier, *More Drawings by Carlo Bononi*, in "Master Drawings", X, 4, 1972, pp. 363-378.
Schleier 1993
E. Schleier, *Five Drawings by Carlo Bononi*, in *Essays in Memory of Jacob Bean (1923-1992)*, in "Master Drawings", XXXI, 4, 1993, pp. 409-414.
Schleier 1996
E. Schleier, *Note su Carlo Bononi e su Giovanni Lanfranco*, in "Antichità viva", XXXV, 1, 1996, pp. 9-14.
Schmitt 1961
U.B. Schmitt, *Francesco Bonsignori*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", III, XII, 1961, pp. 73-152.
Schmitt 1995
A. Schmitt, *Höfische Werke Pisanellos*, in *Pisanello und Bono da Ferrara*, a cura di B. Degenhart, A. Schmitt, München 1995, pp. 195-228.
Schubring 1923
P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienische Frubrenaissance*, Leipzig 1923.
Schubring 1931
P. Schubring, *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie. Italie, 14. bis 16. Jahrhundert*, Zürich-Leipzig-Wien 1931.
Schulz 1978
J. Schulz, *Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views and Moralized Geography Before the Year 1500*, in "The Art Bulletin", LX, 3, 1978, pp. 425-474.
Schulz 1990
J. Schulz, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografia nel Rinascimento italiano*, Modena 1990.
Schütz 1979
K. Schütz, *Zum Porträt Vincenzos II. Gonzaga aus dem Mantuaner Votivaltar von Rubens*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 75, 1979, pp. 93-108.
Schütz 1989
K. Schütz, *Die Beziehungen der Gonzaga zu den Habsburgern im 17. Jahrhundert*, in *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, catalogo della mostra (Vienna, 1989-1990), a cura di S. Ferino Pagden, K. Oberhuber, Wien 1989, pp. 342-351.
Schwarzenberg, Paolozzi Strozzi 1992
E. Schwarzenberg, B. Paolozzi Strozzi, *Norzia o la costante Fortuna – la lunetta di Alessandro Allori a Poggio a Caiano*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München 1992, pp. 197-206.
Scienza a Corte 1979
La Scienza a Corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo, catalogo della mostra (Mantova), Roma 1979.
Scultura al tempo di Andrea Mantegna 2006
La scultura al tempo di Andrea Mantegna, tra classicismo e naturalismo, catalogo della mostra (Mantova, 2006-2007), a cura di V. Sgarbi, Milano 2006.
Scuola dei Carracci 1994
La scuola dei Carracci. Dall'accademia alla bottega di Ludovico, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1994.
Sebastiano del Piombo 2008
Sebastiano del Piombo 1485-1547, catalogo della mostra (Roma, Berlino), a cura di C. Strinati, B.W. Lindemann, Milano 2008.
Sebregondi 2009
L. Sebregondi, *Riflessioni su Filippo Paladini "florentinus"*, in *Atti delle Giornate di Studi sul Caravaggismo e il Naturalismo nella Toscana del Seicento*, atti del convegno (Siena, Cascina Terme 2005), a cura di P. Carofano, Pontedera (Pisa) 2009, pp. 145-167.
Seccareccia 1995
S. Seccareccia, *Pietro Facchetto*, in "Grafica d'arte", VI, 24, ottobre-dicembre 1995, pp. 8-13.
Secchi 2000
L. Secchi, *Genesi di un tema iconografico:* Fortuna infelice *e* Fortezza *o della lotta contro il caso,* in "Arte Documento", 14, 2000, pp. 87-91.
Secoli di Polirone 1981
I secoli di Polirone, catalogo della mostra (San Benedetto Po), a cura di P. Piva, I-II, Quistello (Mantova) 1981.
Segni dell'arte 1997
I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona, catalogo della mostra (Cremona, 1997), a cura di G. Bora, M. Zlatohlávek, Milano 1997.
Seicento fiorentino 1986
Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III: Disegno, Incisione, Scultura, Arti Minori, catalogo della mostra (Firenze, 1987-1987), Firenze 1986.
Seicento inquieto 2004
Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini, catalogo della mostra (Rimini, 2004), a cura di A. Mazza, P.G. Pasini, Milano 2004.
Seicento nell'arte e nella cultura 1985
Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova, atti del convegno (Mantova, 6-9 ottobre 1983), a cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Cinisello Balsamo (Milano) 1985.
Semenzato 2007
Semenzato. Importanti dipinti antichi, catalogo dell'asta 1391, 27 novembre 2007.

Sérullaz 1978
A. Sérullaz, a cura di, *Rubens: ses maîtres, ses élèves. Dessins du musée du Louvre*, catalogo della mostra, Paris 1978.
Sesta e settima relazione 1899
Sesta e settima relazione dell'Ufficio Regionale. Provincia di Mantova. Palazzo ex-Ducale, in "Archivio Storico Lombardo", XXVI, XII, 1899, pp. 245-255.
Sestieri 1994
G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, I-III, Torino 1994.
de Seta 1988
C. de Seta, *L'immagine di Napoli dalla Tavola Strozzi a Jan Bruegel*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. Leone De Castris, Napoli 1988, pp. 105-117.
de Seta 1989
C. de Seta, *Tetti rossi a Napoli: Francesco Rosselli e la tavola Strozzi*, in "FMR", 8, 75, 1989, pp. 83-98.
de Seta 1991
C. de Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli 1991.
de Seta 2006
C. de Seta, *Roma. Cinque secoli di vedute*, Napoli 2006.
Settecento a Roma 1959
Il Settecento a Roma, catalogo della mostra, Roma 1959.
Settecento lombardo 1991
Settecento lombardo, catalogo della mostra, a cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, Milano 1991.
Sgarbi 1984
V. Sgarbi, *Fondazione Magnani-Rocca. Capolavori della pittura antica*, catalogo della mostra (Reggio Emilia), Milano 1984.
Sgarbi 1988
V. Sgarbi, *Catalogo dei beni artistici e storici. Rovigo. Le chiese*, Venezia 1988.
Sgarbi 1995
V. Sgarbi, *"Questo dipinto è del Maganza"*, in "La Voce di Mantova", 11 dicembre 1995, p. 4.
Shearman 1983
J. Shearman, *The Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. The Early Italian Pictures*, Cambridge 1983.
Sicoli 1998
S. Sicoli, *1809: una mancata acquisizione di dipinti mantovani per la Reale Pinacoteca di Brera*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di M. Ceriana, F. Mazzocca, Milano 1998, pp. 301-310.
Sicoli 2000
S. Sicoli, *Il «Rapporto sull'origine ed incremento della galleria de' quadri dell'I.R. Accademia di Brera» (4 febbraio 1817). Problemi di legittimazione del patrimonio pittorico dell'Accademia di Brera*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino*, atti del convegno (Tolentino, 18-21 settembre 1997), Roma 2000, pp. 251-279.
Sicoli 2001
S. Sicoli, *La dispersione del patrimonio artistico nell'età delle soppressioni con riguardo a Mantova e a San Benedetto Po*, in *Storia di San Benedetto Polirone. L'età della soppressione*, a cura di P. Piva, M.R. Simonelli, Bologna 2001, pp. 109-124.
Signori 2000
S. Signori, *Tra immagine e storia. La conservazione nella reggia dei Gonzaga a Mantova: interventi in Palazzo Ducale dal 1898 al 1935*, in "Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana", LXVI, 1998 (2000), pp. 173-216.
Signorini 1977
R. Signorini, a cura di, *Folengo perché. Guida alla mostra didattica-itinerante sulla vita e le opere del poeta mantovano*, catalogo della mostra, Mantova 1977.
Signorini 1990
R. Signorini, *Mantova nel «Forse che sì forse che no»*, in *D'Annunzio moderno? «Forse che sì forse che no»*, atti del convegno (Mantova, 22-23 settembre 1988), a cura di L. Granatella, Roma 1990, pp. 35-126.
Signorini 1992
R. Signorini, *Passerino Bonacolsi morente*, in "Civiltà Mantovana", 4, 1992, pp. 81-87.
Signorini 1996
R. Signorini, *Un inedito su Francesco Mantegna e il Correggio*, in "Quaderni di Palazzo Te", 3, 1996, pp. 79-80.
Signorini 1997
R. Signorini, *La "Vittoria" in Francia. Documenti sulla requisizione della pala del Mantegna e su altre confische d'arte napoleoniche perpetrate in Mantova*, in *La battaglia di Castiglione del 5 agosto 1796. L'Amministrazione Napoleonica dell'Alto Mantovano (1796-1799)*, atti del convegno di studi (Castiglione delle Stiviere, 19 ottobre 1996), a cura di M. Paganella, Solferino (Mantova) 1997, pp. 287-336.
Signorini 2000
R. Signorini, *La dimora dei conti d'Arco in Mantova. Stanze di un museo di famiglia*, Mantova 2000.
Signorini 2003
R. Signorini, *La "Galleria di Passarino Bonacorsi"*, in **Palazzo Ducale* 2003, pp. 261-280 e 286-287.
Signorini 2007
R. Signorini, *Fortuna dell'Astrologia a Mantova. Arte, Letteratura, Carte d'archivio*, Mantova 2007.
Signorini 2007b
R. Signorini, *Opus hoc tenue. La "archetipata"* Camera Dipinta *detta "degli Sposi" di Andrea Mantegna*, Mantova 2007.
Signorini 2010
R. Signorini, *San Giacomo della Marca compatrono di Mantova e la reliquia del Preziosissimo Sangue*, Mantova 2010.
Silvestri 1996
M.C. Silvestri, *Il primo nucleo della collezione dei gessi dell'Accademia*, in "Quaderni di Palazzo Te", 4, 1996, pp. 94-97.
von Simson 1996
O. von Simson, *Peter Paul Rubens (1577-1640). Humanist, Maler und Diplomat*, Mainz 1996.
Soggia 1995
R. Soggia, *La ricollocazione del ciclo nella Sala del Pisanello (1988-1992)*, in "Studi di storia dell'arte", 5/6, 1994-1995 (1995), pp. 93-102.
Sogliani 2002
D. Sogliani, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1563-1587)*, Cinisello Balsamo (Milano) 2002.
Sogliani 2006
D. Sogliani, *Ritratti cortigiani negli anni di Isabella d'Este e Francesco II Gonzaga. Pittura, scultura e oreficeria a confronto da Andrea Mantegna a Lorenzo Costa*, in **A casa di Andrea Mantegna* 2006, pp. 250-265.
Sordi 2005
M.G. Sordi, *Tre dipinti inediti da una quadreria barocca mantovana*, in "Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università di Bologna", 4/5, 2003/2004 (2005), pp. 151-161.
Soresina 1829
[B. Soresina], *Mantova descritta nella primitiva sua forma e nei successivi ingrandimenti fino allo stato attuale ad uso di Guida ad osservare quanto v'è di spettabile pel cittadino e pel forestiere*, Mantova 1829.
Sorrentino 1932
A. Sorrentino, *L'autentico ritratto di Giulia Gonzaga*, in "L'Illustrazione Italiana", LIX, 45, 6 novembre 1932, p. 668.
Sortino 1997
G. Sortino, *Antonio Maria Viani* [Regesti], in **Segni dell'arte* 1997, pp. 495-530.
Sovrane passioni 1998
Sovrane passioni: le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense, catalogo della mostra (Modena), a cura di J. Bentini, Milano 1998.

Spaccini 1610 [ed. 1999]
G.B. Spaccini, *Cronaca di Modena*, a cura di A. Biondi, R. Bussi, C. Giovannini, I-VII, Modena 1993-2008, II (1999).
Spadini 2008
G. Spadini, *"Schivenoglia". Francesco Maria Raineri (Schivenoglia 02/02/1676 – Mantova 28/02/1758)*, Quistello (Mantova) 2008.
Spanio 1997
C. Spanio, *Appunti per una storia della pittura mantovana tra Duecento e Trecento*, in "Arte cristiana", LXXXV, 783, 1997, pp. 403-420.
Spanio 1999
C. Spanio, *Il "Maestro della cappella Bonacolsi"*, in "Quadrante Padano", dicembre 1999, pp. 37-40.
Spezzaferro 1989
L. Spezzaferro, *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, in **Pier Francesco Mola* 1989, pp. 40-59.
Spike 1980
J.T. Spike, *Italian Baroque Paintings from New York Private Collections*, catalogo della mostra, Princeton 1980.
Spinelli 1981
G. Spinelli, *Iconografia e iconologia della chiesa giuliesca*, in **Secoli di Polirone* 1981, I, pp. 255-292.
Spinosa 2003
N. Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Napoli 2003.
Spirito e il corpo 2009
Lo spirito e il corpo. 1550-1650. Cento anni di ritratti a Padova nell'età di Galileo, catalogo della mostra (Padova, 2009), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Milano 2009.
Splendours 1981
Splendours of the Gonzaga, catalogo della mostra (Londra), a cura di D.S. Chambers, J.T. Martineau, Cinisello Balsamo (Milano) 1981.
Stagni 1988
S. Stagni, *Domenico Maria Canuti pittore (1626-1684). Catalogo generale*, Rimini 1988.
Standen 1973
E.A. Standen, *Mythological scenes: a tapestry series after Laurent de La Hire*, in "Bulletin. Museum of Fine Arts, Houston", IV, 1, 1973, pp. 10-21.
Stanga 1895
I. Stanga, *La famiglia Stanga di Cremona. Cenni storici*, Milano 1895.
Stanzani 1992
A. Stanzani, *Vent'anni di pittura nelle chiese di Bologna: 1600-1620*, in **Pittura in Emilia* 1992-1993, I (1992), pp. 113-156.
Stanze del Cardinale 1994
Le stanze del Cardinale Monti 1635-1650. La collezione ricomposta, catalogo della mostra, Milano 1994.
Stevenson 1881
E. Stevenson, *Di una pianta di Roma dipinta da Taddeo di Bartolo nella cappella interna del Palazzo del Comune di Siena (a. 1413-1414)*, in "Bullettino della Commissione Archeologica comunale di Roma", X, 1881, estratto.
Stoppa 1999
J. Stoppa, *Carlo Preda: note per un percorso cronologico*, in "Acme", LII, 2, 1999, pp. 233-249.
Stoppa 2003
J. Stoppa, *Il Morazzone*, Milano 2003.
Storia e arte religiosa a Mantova 1991
Storia e arte religiosa a Mantova. Basilica Concattedrale di Sant'Andrea. L'atrio meridionale. Indagini, saggi e restauri dell'apparato decorativo, catalogo della mostra, Mantova 1991.
Stradiotti 1976
R. Stradiotti, *Per un catalogo delle pitture di Girolamo da Santacroce*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXXXIV, 1976, pp. 569-591.
Suida 1933
W. Suida, *Tizian*, Zürich-Leipzig 1933.
Suida 1960
W. Suida, *Tiziano e Raffaello fonti d'ispirazione per Jacopo Bassano*, in "Arte Veneta", XIII-XIV, 1959-1960 (1960), pp. 68-71.
Suida Manning 1980
B. Suida Manning, *A Panorama of Italian Painting*, in "Apollo", CXI, 217, 1980, pp. 180-195.
Suitner 1986
G. Suitner, *Documenti inediti di pittura mantovana: gli affreschi di palazzo Petrozzani*, in "Quaderni di Palazzo Te", 4, 1986, pp. 25-28.
Sulle orme del Preziosissimo Sangue 1998
Sulle orme del Preziosissimo Sangue di Cristo, catalogo della mostra, Mantova 1998.
Susani 1818
G. Susani, *Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni*, Mantova 1818.
Susani 1830
G. Susani, *Nuovo prospetto delle pitture, sculture, architetture ed altre cose particolari di Mantova e de' suoi contorni*, Mantova 1830.
Susani 1836
G. Susani, *Nuovo prospetto di Mantova arricchito delle principali vedute e della pianta di detta città ad uso di guida*, Mantova 1836.
Susani 1852
G. Susani, *Nuovo prospetto di Mantova arricchito delle principali vedute e della pianta di detta città ad uso di guida*, Mantova 1852.
Susinno 1976
S. Susinno, *Per Giuseppe Bottani al Museo di Roma: i disegni per la «Merca» ed un gruppo di famiglia*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", XXIII, 1-4, 1976, pp. 32-44.
Susinno 1978
S. Susinno, *Gli Scritti in memoria di Maria Cionini Visani ed un contributo a Giuseppe Bottani, pittore di storia*, in "Antologia di belle arti", 7-8, 1978, pp. 308-312.
Syre, Zeitz 2000
C. Syre, L. Zeitz, *The House of Gonzaga*, in **Tintoretto* 2000, pp. 129-135.
Szakács 2003
B.Zs. Szakács, *Architectural connections between Lombardy and Hungary during the reign of king Sigismund. A critical rewiew*, in "Arte lombarda", 139, 2003, pp. 21-27.
Tacke 1995
A. Tacke, *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog*, Mainz am Rhein 1995.
Tamalio 1991
R. Tamalio, *Ferrante Gonzaga alla corte spagnola di Carlo V, nel carteggio privato con Mantova (1523-1526). La formazione da «cortegiano» di un generale dell'Impero*, Mantova 1991.
Tamassia 1984
A.M. Tamassia, *5. Mantova*, in *Archeologia urbana in Lombardia. Valutazione dei depositi archeologici e inventario dei vincoli*, coordinamento di G.P. Brogiolo, Modena 1984, pp. 116-124.
Tamassia 1995
M. Tamassia, *Collezioni d'arte tra Ottocento e Novecento. Jacquier fotografi a Firenze 1870-1935*, Napoli 1995.
Tamassia 1996
L.O. Tamassia, *I Musei Civici di Mantova*, dattiloscritto 1996.
Tambini 1999
A. Tambini, *Me pinxit: una pala di Giuseppe Orioli e il culto di San Francesco di Paola a Faenza*, in "La fiera di San Rocco. Faenza. Quaderni", 1, 1999, pp. n.n..
Tambini 2011
A. Tambini, *La prima attività di Giuseppe Orioli a Bologna e in Romagna*, in "Civiltà Mantovana", 131, 2011, pp. 96-108.
Tanzi 1991
M. Tanzi, *Lattanzio Gambara nel Duomo di Parma*, in *Lattanzio*

Gambara nel Duomo di Parma, a cura di M. Tanzi, Torino 1991, pp. 17-56.

Tanzi 1994
M. Tanzi, *Anticipazioni su Pietro Martire Neri*, in "Cremona. Rassegna quadrimestrale della Camera di Commercio", 1, 1994, pp. 47-56.

Tanzi 1996
M. Tanzi, *Pietro Martire Neri: due ritratti e qualche precisazione sugli esordi*, in *Il Seicento lombardo. Giornata di studi*, a cura di M. Gregori, M. Rosci, Torino 1996, pp. 51-64.

Tanzi 1996b
M. Tanzi, *Ricordando Prisco*, in P. Bagni, *Artisti centesi del Cinquecento*, prefazione di A. Emiliani, Cittadella (Padova) 1996, pp. XIII-XIV.

Tanzi 1998
M. Tanzi, *Lungo la Paullese 1 (Cremona, 1997: epilogo di una civiltà artistica)*, in *Quattro pezzi lombardi per Maria Teresa Binaghi*, Brescia 1998, pp. 95-123.

Tanzi 2000
M. Tanzi, *Tesori ritrovati. Un dipinto inedito di un antico maestro pittore mantovano*, Mantova 2000.

Tanzi 2004
M. Tanzi, *Siparietti cremonesi*, in "Prospettiva", 113-114, 2004, pp. 117-161.

Tanzi 2008
M. Tanzi, *Un San Girolamo di Antonio Campi*, Milano 2008.

Tanzi 2011
M. Tanzi, *Pietro Martire Neri. Celebratory Portrait of Ancislao Gambara*, Paris 2011.

Tarachia 1646
A. Tarachia, *Copia d'una lettera del Sig. Angelo Tarachia Scritta all'Illustrissimo Sig. Conte Fabio Acquaviva Pico in relazione d'un opera del Sig. Pietro Mango Pittore Napolitano fatta ad una Salla del Serenissimo Signor Duca di Mantova, e Monferrato, &c.*, Mantova 1646 [rist. in **Dai Gonzaga agli Asburgo* 2008, pp. 209-211].

Tarchiani 1922
N. Tarchiani, *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento in palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze), Roma-Milano-Firenze 1922.

Tavernor 1997
R. Tavernor, *The Natural House of God and Man. Alberti and Mantegna in Mantua*, in *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, atti del convegno (Londra, Mantova, 1992), a cura di C. Mozzarelli, R. Oresko, L. Ventura, Roma 1997, pp. 225-233.

Tea 1910
E. Tea, *La Famiglia Bonsignori*, in "Madonna Verona", IV, 1910, pp. 130-140.

Tedeschi 2007
L. Tedeschi, *Vincenzo Brenna (1741-post 1806)*, in *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia. 1780-1820*, catalogo della mostra, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, Roma 2007, pp. 405-419.

Tellini Perina 1967
C. Tellini Perina, *Mantova. Sant'Andrea*, in "Tesori d'arte cristiana", 64, 20 maggio 1967.

Tellini Perina 1969
C. Tellini Perina, *Traccia per il Settecento pittorico mantovano*, in "Arte lombarda", XIV, 2, 1969, pp. 127-136.

Tellini Perina 1970
C. Tellini Perina, *Affreschi rinascimentali in S. Maria di Gradaro a Mantova*, in "Arte lombarda", XV, 1, 1970, pp. 59-64.

Tellini Perina 1970b
C. Tellini Perina, *Giuseppe Bazzani*, Firenze 1970.

Tellini Perina 1971
C. Tellini Perina, *Inediti del Seicento veneto: Fetti, Bassetti, Liberi*, in "Arte Veneta", XXV, 1971, pp. 276-280.

Tellini Perina 1971b
C. Tellini Perina, *Opere mantovane del pittore bolognese Giuseppe Marchesi*, in "Città di Mantova", 54, 1971, pp. 2-7.

Tellini Perina 1971c
C. Tellini Perina, *Precisazioni sul Fetti*, in "Antichità viva", X, 3, 1971, pp. 10-19.

Tellini Perina 1973
C. Tellini Perina, *Un inedito ciclo virgiliano del veronese Giorgio Anselmi*, in "Civiltà Mantovana", 37, 1973, pp. 1-8.

Tellini Perina 1975
C. Tellini Perina, *Additions to Bazzani's oeuvre*, in "The Burlington Magazine", CXVII, 864, 1975, pp. 166-170.

Tellini Perina 1976
Rigore e grazia in Giuseppe Bazzani, catalogo della mostra (Bergamo, Milano), introduzione e schede di C. Tellini Perina, Bergamo 1976.

Tellini Perina 1979
C. Tellini Perina, *Teodoro Ghisi: l'immagine tra Maniera e Controriforma*, in **Scienza a Corte* 1979, pp. 239-268.

Tellini Perina 1981
C. Tellini Perina, *Per il catalogo di Teodoro Ghisi*, in "Arte lombarda", 58-59, 1981, pp. 47-51.

Tellini Perina 1984
C. Tellini Perina, *Artificio, memoria e regola nella pittura del Settecento a Mantova*, in "Arte lombarda", 68-69, 1984, pp. 53-69.

Tellini Perina 1985
C. Tellini Perina, *Committenze mantovane di Antonio Maria Viani*, in "Quaderni di Palazzo Te", 2, 1985, pp. 69-71.

Tellini Perina 1985b
C. Tellini Perina, *Una decorazione tardogotica mantovana*, in *Yetwart Arslan. Una scuola di storici dell'arte*, atti della giornata di studi (Venezia, 1983), Venezia 1985, pp. 209-214.

Tellini Perina 1986
C. Tellini Perina, *Nel segno dell'Unicorno: la cappella Petrozzani in Sant'Andrea in Mantova*, in "Quaderni di Palazzo Te", 4, 1986, pp. 15-24.

Tellini Perina 1988
C. Tellini Perina, *Antonio Cifrondi*, in "Osservatorio delle Arti", 0, 1988, pp. 83-84.

Tellini Perina 1988b
C. Tellini Perina, *Giuseppe Bazzani pittore colto*, in "Paragone", 459-461-463, 1988, pp. 63-74.

Tellini Perina 1988c
C. Tellini Perina, *La guerra nei dipinti della tradizione gonzaghesca fra testimonianza storica e allusione letteraria*, in *Guerre stati e città. Mantova e l'Italia Padana dal secolo XIII al XIX*, atti della giornata di studi (Mantova, 1986), a cura di C.M. Belfanti, F. Fantini D'Onofrio, D. Ferrari, Mantova 1988, pp. 133-156.

Tellini Perina 1988d
C. Tellini Perina, *La pittura a Mantova nel Cinquecento*, in **La pittura in Italia* 1988, I, pp. 95-104.

Tellini Perina 1989
C. Tellini Perina, *La pittura a Mantova nel Seicento*, in **Pittura in Italia* 1989, I, Milano 1989, pp. 123-131.

Tellini Perina 1989b
C. Tellini Perina, *Il Settecento*, in **Pittura aMantova* 1989, pp. 58-62.

Tellini Perina 1989c
C. Tellini Perina, *Una traccia per Pietro Fachetti*, in "Paragone", 475, 1989, pp. 19-25.

Tellini Perina 1990
C. Tellini Perina, *Due inediti dello Schivenoglia*, in "Civiltà Mantovana", 27, 1990, pp. 41-47.

Tellini Perina 1990b
C. Tellini Perina, *La pittura del Settecento a Mantova*, in **La pittura in Italia* 1990, I, pp. 113-119.

Tellini Perina 1994
C. Tellini Perina, *Pordenone a Mantova: gli affreschi della dimora di Paride da Ceresara*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo (Milano) 1994, pp. 110-113.
Tellini Perina 1995
C. Tellini Perina, *Proposte per il Settecento lombardo*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G.C. Sciolla, V. Terraroli, Bergamo 1995, pp. 281-285.
Tellini Perina 1995b
C. Tellini Perina, *Una proposta per Giovanni Bahuet*, in "Quaderni di Palazzo Te", 2, 1995, pp. 92-97.
Tellini Perina 1997
C. Tellini Perina, *Antonio Maria Viani pittore ducale*, in **Segni dell'arte* 1997, pp. 95-105.
Tellini Perina 1998
C. Tellini Perina, *Lorenzo Costa il Giovane (1537-1586)*, in **Manierismo a Mantova* 1998, pp. 109-127.
Tellini Perina 1998b
C. Tellini Perina, *La pittura a Mantova nell'età di Vincenzo*, in **Manierismo a Mantova* 1998, pp. 177-207.
Tellini Perina 2000
C. Tellini Perina, *Giuseppe Bottani (Cremona 1717 – Mantova 1784). Catalogo delle opere*, con contributi di G. Arcari e M.C. Silvestri, Milano 2000.
Tellini Perina 2002
C. Tellini Perina, *Gli esordi di Giuseppe Canella*, in "Paragone", 631, 2002, pp. 3-16.
Tellini Perina 2003
C. Tellini Perina, *Le decorazioni settecentesche*, in **Palazzo Ducale* 2003, pp. 315-334 e 337.
Tellini Perina 2003b
C. Tellini Perina, *Santa Margherita da Cortona di Giuseppe Bazzani*, Mantova 2003.
Tellini Perina 2004
C. Tellini Perina, *I Campi e il loro lascito*, in *Dedicato a Luisa Bandera Gregori. Saggi di storia dell'arte*, Cremona 2004, pp. 95-100.
Tellini Perina 2005
C. Tellini Perina, *La committenza privata all'ombra dei Gonzaga*, in *Nel palagio. Affreschi del Cinquecento nei palazzi urbani*, a cura di F. Monicelli, Verona 2005, pp. 84-110.
Tempestini 1993
A. Tempestini, *I fratelli Busati e il maestro veneto dell'"Incredulità di San Tommaso"*, in "Studi di storia dell'arte", 4, 1993, pp. 27-68.
Tempestini 1998
A. Tempestini, *Bellini e Belliniani in Romagna*, saggio introduttivo di A. Paolucci, Firenze 1998.
Tencajoli 1933
O.F. Tencajoli, *Principesse italiane nella storia d'altri paesi con 37 ritratti*, Roma 1933.
Tessin 1687-1688 [2002]
N. Tessin the Younger, *Sources Works Collections. Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di M. Laine, B. Magnusson, Stockholm 2002.
Thoenes 1989
Ch. Thoenes, *Prolusione. Serlio e la trattatistica*, in *Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura (Vicenza 31 agosto – 4 settembre 1987)*, a cura di Ch. Thoenes, Milano 1989, pp. 9-18.
Thouin 1796 [ed. 1841]
A. Thouin, *Voyage dans le Belgique, le Hollande et l'Italie (redigé sur le journal autographe de ce savant professeur par le Baron Trouvé)*, I-II, Paris 1841.
Tibaldi 1957
U. Tibaldi, *Lorenzo Leonbruno*, in "Mantova", gennaio 1957, pp. 32-37.
Tichy 2001
H. Tichy, *Julius Victor Berger (1850-1902)*, in "Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien", 53, 3, 2001, pp. 8-18.
Ticozzi 1818
S. Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle Belle Arti fino al 1800*, I-II, Milano 1818.
Ticozzi 1832
S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose, in acciajo per medaglie e per caratteri, niellatori, intarsiatori, musaicisti d'ogni età e d'ogni nazione*, I-IV, Milano 1830-1833, III (1832).
Tietze-Conrat 1955
E. Tietze-Conrat, *Mantegna. Le pitture – I disegni – Le incisioni*, Firenze-London 1955.
Tintoretto 2000
Tintoretto. The Gonzaga Cycle, catalogo della mostra, a cura di C. Syre, München 2000.
Tisato Premi 1979
M.S. Tisato Premi, *I Canossa collezionisti di quadri secondo un inedito inventario del secolo XVII*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", XXVIII-XXIX, 1978-1979 (1979), pp. 82-179.
Toesca 1912
P. Toesca, *La Pittura e la Miniatura in Lombardia, dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912.
Toesca 1951
P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951.
Toesca 1966
I. Toesca, *La 'Flagellazione' in Santa Prassede*, in "Paragone", 193, 1966, pp. 79-85.
Toesca 1974
I. Toesca, *A frieze by Pisanello*, in "The Burlington Magazine", CXVI, 853, 1974, pp. 210-214.
Toesca 1974b
I. Toesca, *Lancaster e Gonzaga. Il fregio della «sala del Pisanello» nel Palazzo Ducale di Mantova*, in "Civiltà Mantovana", 42, 1973 [ma 1974], pp. 361-377.
Toesca 1977
I. Toesca, *Altre osservazioni in margine alla pittura del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova*, in "Civiltà Mantovana", 65-66, 1977, pp. 349-376.
Toesca 1981
I. Toesca, *Lancaster and Gonzaga: The Collar of SS at Mantua*, in **Splendours* 1981, pp. 1-2.
Togliani 2003
C. Togliani, *Santo Spirito: storia architettonica di una chiesa francescana*, in **Chiesa di Santo Spirito* 2003, pp. 169-198.
Togliani 2009
C. Togliani, *Il principe e l'eremita. Da San Lorenzo in Guidizzolo a Santa Maria della Vittoria in Mantova*, Mantova 2009.
Tognoli 1976
L. Tognoli, *G. F. Cipper, il "Todeschini„ e la pittura di genere*, presentazione di G.A. Dell'Acqua, Bergamo 1976.
Tomaso da Modena 1979
Tomaso da Modena, catalogo della mostra, a cura di L. Menegazzi, Treviso 1979.
Tombu 1926
J. Tombu, *Une vue de Rome inédite*, in "La Revue d'art", XXVIII, 11-12, 1926, pp. 156-161.
Tombu 1927
J. Tombu, *Three Views of Rome in the Flemish Exhibition*, in "The Burlington Magazine", L, 291, 1927, pp. 325-332.
Tomei 2011
M.A. Tomei, *Nerone sul Palatino*, in *Nerone*, catalogo della mostra (Roma), a cura di M.A. Tomei, R. Rea, Milano 2011, pp. 118-135.
Tonelli 1797-1800
F. Tonelli, *Ricerche storiche di Mantova*, I-IV, Mantova 1797-1800.

Tonelli 2004
F. Tonelli, *Per Correggio, Parmigianino, Anselmi, Bedoli e l'architettura*, in *Parmigianino e la scuola di Parma*, atti del convegno (Casalmaggiore, 5 aprile 2003), Viadana (Mantova) 2004, pp. 47-74.
Torelli 1913
P. Torelli, *Jacobello e Pietro Paolo Dalle Masegne a Mantova*, in "Rassegna d'arte", XIII, 4, 1913, pp. 67-71.
Tormen 2009
G. Tormen, a cura di, *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 3, *L'epistolario Giovanni Antonio Armano – Giovanni Maria Sasso*, Venezia 2009.
Torresi 1999
A.P. Torresi, *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 1999.
Torresi 2003
A.P. Torresi, *Secondo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, con un contributo di S. Ricci e una testimonianza di P. Pallottino, Ferrara 2003.
Toscano 1974
G.M. Toscano, *Nuovi studi sul Correggio*, Parma 1974.
Toschi 1900
G.B. Toschi, *Lelio Orsi da Novellara, pittore e architetto (1511-1587)*, in "L'Arte", III, I-IV, 1900, pp. 1-31.
Tosetti Grandi 2000
P. Tosetti Grandi, *Francesco Mantovano "un vaso pien de mile odori"*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXVII, 1998 (2000), pp. 89-132.
Tosetti Grandi 2000b
P. Tosetti Grandi, *Stampe antiche e florilegi* data bases *per pittori di fiori*, in "Padova e il suo territorio", XV, 83, 2000, pp. 13-18.
Tosetti Grandi 2008
P. Tosetti Grandi, *I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna. Fonti umanistiche e cultura antiquaria alla corte dei Gonzaga*, Mantova 2008.
Toynbee, Ward Perkins 1950
J.M.C. Toynbee, M. Ward Perkins, *Peopled scrolls. A Hellenistic Motif in Imperial Art*, in "Papers of the British School", 18, 1950, pp. 1-44.
Travi 1992
C. Travi, *Il Maestro del trittico di Santa Chiara. Appunti per la pittura veneta di primo Trecento*, in "Arte cristiana", LXXX, 749, 1992, pp. 81-96.
Trecca 1912
G. Trecca, *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, Bergamo 1912.
Trecento 2000
Trecento. Pittori gotici a Bolzano, catalogo della mostra (Bolzano), a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, Trento 2000.
Trevisani 2011
F. Trevisani, *Un Baglione ritrovato nella Mantova ducale*, in "Bollettino d'arte", XCV, 6, 2010 (2011), pp. 81-86.
Trionfo dell'ornato 2005
Il trionfo dell'ornato. Giocondo Albertolli (1742-1839), catalogo della mostra (Rancate), a cura di E. Colle, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo (Milano) 2005.
Trionfo di Bacco 2002
Il trionfo di Bacco: capolavori della scuola ferrarese a Dresda, catalogo della mostra (Ferrara, 2002-2003, Dresda, 2003), a cura di G.J.M. Weber, Torino 2002.
Tumidei 2011
S. Tumidei, *Studi sulla pittura in Emilia e in Romagna. Da Melozzo a Federico Zuccari. 1987-2008*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, A. Brogi, E. Sambo, Trento 2011.
Turner 1994
N. Turner, a cura di, *The Study of Italian Drawings. The contribution of Philip Pouncey*, catalogo della mostra, con introduzione di J.A. Gere, London 1994.
Turrio Baldassarri 1995
M. Turrio Baldassarri, *Pierre de Cortone dans les gravures françaises du XVIIe siècle*, in "Gazette des beaux-arts", CXXVI, 1518-1519, 1995, pp. 27-51.
Tusini 2006
G.L. Tusini, *"Parole nel vuoto": dipinti e arredi nel Castello della Mirandola*, in **Castello di Mirandola* 2006, pp. 37-82.
Ugolini 1987
A. Ugolini, *Lorenzo Costa da Bologna a Mantova*, in "Prospettiva", 43, 1987, pp. 79-85.
Ugolini 1993
A. Ugolini, *Altre pitture del Cinquecento rimosse da Bologna*, in "Arte a Bologna", 3, 1993, pp. 165-170.
Ugolini 2008
A. Ugolini, *Il Maestro di San Vincenzo: un comprimario a Mantova*, in "Arte cristiana", XCVI, 849, 2008, pp. 437-448.
Ugolini 2011
A. Ugolini, *Alcune pitture del tardo Quattrocento e primo Cinquecento fra Lucca e Napoli*, in "Arte cristiana", XCIX, 864, 2011, pp. 185-196.
Vaccari 1987
M.G. Vaccari, *La palazzina del Bosco Fontana*, in "Civiltà Mantovana", 17, 1987, pp. 1-37.
Vaghi 1725
C. Vaghi, *Commentaria Fratrum et Sororum ordinis Beatissimae Mariae Virginis de Monte Carmelo Congregationis Mantuanae*, Parma 1725.
Vagnetti 1974
L. Vagnetti, *Lo studio di Roma negli scritti albertiani*, in *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*, atti del convegno (Roma, Mantova, Firenze, 25-29 aprile 1972), Roma 1974, pp. 73-110.
Vaini 1980
M. Vaini, *La società mantovana nell'età delle riforme*, in *La città di Mantova nell'età di Maria Teresa*, Mantova 1980, pp. 11-26.
Valcanover 1984
F. Valcanover, *Tiziano e la crisi manierista*, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di V. Branca, C. Ossola, Firenze 1984, pp. 167-188.
Valente 1932
U. Valente, *Andrea Mantegna nelle note di Saverio Bettinelli*, in "Aevum", VI, 1, 1932, pp. 3-12.
Valery 1831
M. Valery, *Voyages historiques et littéraires en Italie, pendant les années 1826, 1827 et 1828, ou l'Indicateur Italien*, II, Paris 1831.
Valgimigli 1869
G.M. Valgimigli, *Dei pittori e degli artisti faentini de' secoli XV. e XVI.*, Faenza 1869.
Van Luttervelt 1959
R. Van Luttervelt, *Een schilderij van Anna van Buren en andere portretten uit haar omgeving*, in "Oud-Holland", LXXIV, IV, 1959, pp. 183-202.
Van Marle 1926
R. Van Marle, *The development of the Italian Schools of Painting*, I-XIX, VII, The Hague 1926.
Van Marle 1932
R. Van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen-âge et à la renaissance et la décoration des demeures*, II, *Allégories et symboles*, La Haye 1932.
Van Nuffel 1978
R.O.J. Van Nuffel, *Pietro Paolo Rubens a Mantova*, in "Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova", XLVI, 1978, pp. 7-32.
Vannugli 2002
A. Vannugli, *Il primo ritratto del cardinale Benedetto Giustiniani "in tela d'imperatore", con una proposta per Antonio Scalvati e tre per Pietro Fachetti*, in *Caravaggio nel IV centenario della cap-*

pella Contarelli, convegno internazionale di studi (Roma, 24-26 maggio 2001), a cura di C. Volpi, Città di Castello (Perugia) 2002, pp. 267-290.

Vannugli 2003
A. Vannugli, *Vita, opere e cattive compagnie di Tommaso Dovini detto il Caravaggino*, in "Storia dell'arte", 106, 2003, pp. 55-134.

Vanzype 1926
G. Vanzype, *Pierre-Paul Rubens*, Paris-Bruxelles 1926.

Vanzype 1936
G. Vanzype, *Rubens*, Paris 1936.

Varanini 1996
G.M. Varanini, *Il pittore Nicola Crollalanza e gli affreschi di villa Del Bene (1549)*, in *La famiglia Del Bene di Verona e Rovereto e la villa Del Bene di Volargne*, atti della giornata di studio (Rovereto, Volargne, 30 settembre 1995), Rovereto (Trento) 1996, pp. 149-165.

Varese 1980
R. Varese, *Ferrara. Palazzina Marfisa*, Bologna 1980.

Vasari 1550 [1966-1987]
G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1987.

Vasari 1568 [1966-1987]
G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1987.

Vatout 1823
J. Vatout, *Catalogue historique et descriptif des tableaux appartenans à S.A.S. Mgr. Le Duc d'Orléans*, I-IV, Paris 1823-1826, I (1823).

Ventura 1991
L. Ventura, *Vespasiano Gonzaga Colonna (1531-1591). Alcuni appunti in margine alla mostra iconografica nel quarto centenario della morte*, in "Civiltà Mantovana", 1, 1991, pp. 81-87.

Ventura 1992
L. Ventura, *Il fascino del noto. Tracce per Domenico Morone e Lorenzo Leonbruno*, in "Venezia Cinquecento", II, 3, 1992, pp. 25-31.

Ventura 1992b
L. Ventura, *Opere mantovane poco note o sconosciute dalla raccolta di fotografie di Girolamo Bombelli*, in "Civiltà Mantovana", 3, 1992, pp. 91-99.

Ventura 1995
L. Ventura, *Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento*, Roma 1995.

Ventura 1996
L. Ventura, *Domenico Fetti o del colore*, in "Civiltà Mantovana", 103, 1996, pp. 143-144.

Ventura 1996b
L. Ventura, *Pisanello*, inserto redazionale allegato a "Art e Dossier", 113, giugno 1996.

Ventura 1996c
L. Ventura, *Pisanello, nuovi risultati e nuovi problemi*, in "Civiltà Mantovana", 103, 1996, pp. 95-107.

Ventura 1997
L. Ventura, *Il collezionismo di un principe*, Modena 1997.

Ventura 2001
L. Ventura, *Isabella d'Este: committenza e collezionismo*, in *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, a cura di D. Bini, Modena 2001, pp. 85-107.

Ventura 2005
L. Ventura, *La rinascita dell'antico. Mantova quasi Roma. Il gusto per l'antico nella città dei Gonzaga*, in **Mantova* 2005, pp. 81-89.

Ventura 2008
L. Ventura, *Altre osservazioni su Pisanello a Mantova, o sui limiti della filologia*, in *La Favola dell'arte. Scritti in ricordo di Gemma Landolfi*, a cura di C. Baracchini, Pisa 2008, pp. 163-171.

Ventura 2009
L. Ventura, *Sabbioneta Quanta fuit. Una capitale padana tra "antico" e "maniera"*, in *Lombardia manierista. Arti e architettura 1535-1600*, a cura di M.T. Fiorio, V. Terraroli, Brescia 2009, pp. 253-273.

Ventura 2010
L. Ventura, *A Mantova intorno a Mantegna*, in *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*, atti del convegno (Roma, 8-10 febbraio 2007), a cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura, Roma 2010, pp. 573-611.

Venturelli 2003
P. Venturelli, *Smalto, oro e preziosi: oreficeria e arti suntuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Venezia 2003.

Venturelli 2005
P. Venturelli, *Le collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli, pietre dure, oreficerie, cassettine, stipetti. Intorno all'elenco dei beni del 1626-1627 da Guglielmo Gonzaga a Vincenzo II Gonzaga*, Cinisello Balsamo (Milano) 2005.

Venturelli 2008
P. Venturelli, *«Nell'arte nostra delli orefici»*, in D. Ferrari, P. Venturelli, a cura di, *Gli Statuti dell'Arte degli orefici di Mantova (1310-1694)*, Mantova 2008.

Venturi 1882
A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882.

Venturi 1888
A. Venturi, *Quadri in una cappella estense nel 1586*, in "Archivio Storico dell'Arte", I, 10, 1888, pp. 425-426.

Venturi 1900
A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti*, Milano 1900.

Venturi 1901-1940
A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, I-XXV, Milano 1901-1940.

Venturi 1907
L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana, 1300-1500*, Venezia 1907.

Venturi 1915
A. Venturi, *Note sul Correggio*, in "L'Arte", XVIII, LVI, 1915, pp. 405-426.

Venturi 1926
A. Venturi, *Bernardo Parenzano e alcuni suoi dipinti ignoti*, in "Atti e memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", XLIII, XXXVIII, 1, 1926, pp. 23-32.

Venturi 1927
A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Milano 1927.

Vergara 1999
A. Vergara, *Rubens and His Spanish Patrons*, Cambridge 1999.

Véron-Denise, Droguet 1998
D. Véron-Denise, V. Droguet, *Peintures pour un château. Cinquante tableaux (XVI^e^-XIX^e^ siècle) des collections du château de Fontainebleau*, Paris 1998.

Vertova 1993
L. Vertova, *La fortuna della favola di Psiche da Cosimo Pater Patriae al Gran Principe Ferdinando de' Medici*, in "Gli Uffizi. Studi e ricerche", 11, 1993, pp. 27-62.

Vespasiano Gonzaga 1991
Vespasiano Gonzaga Colonna (1531-1591). Mostra iconografica nel quarto centenario della morte, catalogo della mostra (Sabbioneta), a cura di L. Ventura, Modena 1991.

Viaggio in Italia 2001
Viaggio in Italia. Un corteo magico dal Cinquecento al Novecento, catalogo della mostra (Genova), a cura di G. Marcenaro, P. Boragina, Milano 2001.

Viale 1971
L.G. Viale, *Il S. Francesco di Mantova. Francescanesimo e Francescani*, Mantova 1971.

Villa 2001
G.C.F. Villa, *Treviso*, in **Pittura nel Veneto* 2001, pp. 183-226.

Villata 2004
E. Villata, *Il paesaggio nella pittura italiana del Quattrocento. Prolegomeni a una introduzione*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 89-117.
Vinco 2008
M. Vinco, *Il secondo Quattrocento*, in **Affreschi nelle ville venete* 2008, pp. 20-39.
Vinco 2008b
M. Vinco, *Sulle tracce di Liberale a Venezia: il* San Sebastiano *per San Domenico ad Ancona*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 296-303.
Vinco 2010
M. Vinco, *Gli inizi di Michele da Verona*, in "Proporzioni", IX-X, 2008-2009 (2010), pp. 36-54.
Viroli 1991
G. Viroli, *Pittura del Cinquecento a Forlì*, I-II, Bologna 1991-1993, I (1991).
Vittoria Colonna 1997
Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos, catalogo della mostra (Vienna), a cura di S. Ferino-Pagden, Milano 1997.
Vittoria Colonna 2005
Vittoria Colonna e Michelangelo, catalogo della mostra, a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005.
Vlieghe 1973
H. Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, VIII, *Saints*, II, Brussels 1973.
Vlieghe 1998
H. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture. 1585-1700*, Yale 1998.
Volkmann 1777-1778
J.J. Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, I-III, Leipzig 1777-1778.
Volpe, Lucco 1980
C. Volpe, M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano 1980.
Volta 1776
[L.C. Volta], *Diario di Mantova per l'anno 1777*, Mantova [1776].
Volta 1795
[L.C. Volta], *Diario per l'anno bisestile MDCCXCVI*, Mantova [1795].
Volta 1804
[L.C. Volta], *Diario per l'anno MDCCCV*, Mantova [1804].
Volta 1831-1838
L.C. Volta, *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova dalla sua fondazione sino ai nostri tempi*, III-V, Mantova 1831-1838.
de Vos 1990
M. de Vos, *Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus transitoria al Palatino*, in *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, atti del convegno internazionale (Roma, 28-30 novembre 1985), Roma 1990, pp. 167-186.
Vragnaz 1995
G. Vragnaz, *Roma 1527-1621. Modificazioni della città e disegno degli spazi aperti*, in *Metamorfosi della città*, a cura di L. Benevolo, Milano 1995, pp. 225-284.
Yates 1959
F.A. Yates, *The Valois Tapestries*, London 1959.
Wadding 1933
L. Wadding, *Annales Minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco Institutorum, XVI (1516-1540)*, a cura di G.M. Fonseca d'Evora, Firenze 1933.
Warburg 1907 [1966]
A. Warburg, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* [1907], in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti da G. Bing, Firenze 1966, pp. 211-246.
Ward Neilson 1999
N. Ward Neilson, [recensione a] *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona,* in "Master Drawings", XXXVII, 2, 1999, pp. 189-192.
Waterhouse 1978
E. Waterhouse, [recensione a] *Michael Jaffé, Rubens and Italy*, in "The Art Bulletin", LX, 3, 1978, pp. 555-557.
Waźbiński 1966
Z. Waźbiński, *Pour le premier portrait de Bernardo Parentino*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 5, 1966, pp. 7-21.
Weigel 1865
R. Weigel, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Beschreibendes Verzeichniss der in Kupfer gestochenen, lithographirten und photographirten Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister*, Leipzig 1865.
Westfall 1984
C.W. Westfall, *L'invenzione della città. La strategia urbana di Nicolò V e Alberti nella Roma del '400*, Roma 1984.
Wethey 1962
H.E. Wethey, *El Greco and His School*, I-II, Princeton 1962.
Wethey 1967
H.E. Wethey, *El Greco y su escuela*, I-II, Madrid 1967.
Wethey 1969-1975
H.E. Wethey, *The Paintings of Titian*, I-III, London 1969-1975.
Wiedmann 1991
G. Wiedmann, *Rubens a Roma – Rubens e Roma*, in *Rubens e l'eredità veneta*, a cura di G.M. Pilo, Roma 1991, pp. 111-129.
Wilczek 1930
K. Wilczek, *Ein Bildnis des Alfonso Davalos von Titian*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", LXIII, 1929-1930 (1930), pp. 240-247.
Wilde 1936
J. Wilde, *Zum Werke des Domenico Fetti*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 10, 1936, pp. 211-219.
Wittgens 1937
F. Wittgens, *La mostra d'iconografia gonzaghesca*, in "Emporium", LXXXVI, 512, 1937, pp. 365-372.
Wittkower 1925
R. Wittkower, *Studien zur Geschichte der Malerei in Verona: Domenico Morone*, in "Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 1924-1925 (1925), pp. 269-289.
Wittkower 1938
R. Wittkower, *Chance, Time and Virtue*, in "Journal of the Warburg Institute", I, 4, 1937 (1938), pp. 313-321.
Wittkower 1958
R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Harmondsworth 1958.
Wittkower 1978
R. Wittkower, *Idea and Images. Studies in the Italian Renaissance*, London 1978.
Woodall 1990
J. Woodall, *The Portraiture of Antonis Mor*, Ph. Dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London 1990.
Woodall 2007
J. Woodall, *Anthonis Mor. Art and Authority*, Zwolle 2007.
Woods-Marsden 1985
J. Woods-Marsden, *French chivalric myth and Mantuan political reality in the* Sala del Pisanello, in "Art History", 8, 4, December 1985, pp. 397-412.
Woods-Marsden 1987
J. Woods-Marsden, *Pictorial style and ideology: Pisanello's Arthurian cycle in Mantua*, in "Arte lombarda", 80-82, 1987, pp. 132-139.
Woods-Marsden 1988
J. Woods-Marsden, *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton 1988.
Zaist 1774
G. Zaist, *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, I-II, in *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi. Opera postuma di Giambattista Zaist pittore ed architetto cremonese data in luce da Anton Maria Panni* [1774], I-III, I, Bergamo 1976.

Zama 1994
R. Zama, *Gli Zaganelli (Francesco e Bernardino) pittori. Catalogo generale*, Rimini 1994.
Zamperini 2010
A. Zamperini, *La Libreria Sagramoso di San Bernardino di Verona e qualche ipotesi per Domenico Morone*, in *Storia, conservazione e tecniche nella Libreria Sagramoso in San Bernardino a Verona*, a cura di M. Molteni, con la collaborazione di P. Artoni, Treviso 2010, pp. 11-33.
Zanetti 1797
A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana*, I-II, Venezia 1797.
Zangwill 1910 [2003]
I. Zangwill, *Lachrymae rerum a Mantova con una critica a D'Annunzio*, a cura di R. Severi, in "Civiltà Mantovana", 115, 2003, pp. 130-145.
Zanichelli 1997
G.Z. Zanichelli, *Miniatura a Mantova nell'età dei Bonacolsi e dei primi Gonzaga*, in "Artes", 5, 1997, pp. 36-71.
Zannandreis 1836 [ed. 1891]
D. Zannandreis, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, Verona 1891.
Zanoli 1973
A. Zanoli, *Sugli affreschi del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova*, in "Paragone", 277, 1973, pp. 23-44.
Zanotti 1703
G.P. Zanotti, *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese*, Bologna 1703.
Zanotti 1739
G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, I-II, Bologna 1739.
Zentai 1998
L. Zentai, a cura di, *Sixteenth-Century Central Italian Drawings. An Exhibition from the Museum's Collections*, catalogo della mostra, Budapest 1998.
Zerbi Fanna 1989
M. Zerbi Fanna, *Lucrina Fetti pittrice*, in "Civiltà Mantovana", 23-24, 1989, pp. 35-53.
Zerbi Fanna 1997
M. Zerbi Fanna, *Fetti, Lucrina*, in *Dictionary of Women Artists*, a cura di D. Gaze, I-II, London 1997, I, pp. 519-521.
Zeri 1953
F. Zeri, *Bernardino Campi: una 'Crocefissione'*, in "Paragone", 37, 1953, pp. 36-41.
Zeri 1955
F. Zeri, *Un ritratto di Pietro Paolo Rubens a Genova*, in "Paragone", 67, 1955, pp. 46-52.
Zeri 1976
F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, I-II, Baltimore 1976.
Zeri 1989
F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino 1989.
Zeri, Rossi 1986
F. Zeri, F. Rossi, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Bergamo 1986.
Zocca 1937
E. Zocca, *Appunti su Bartolomeo Montagna*, in "L'Arte", VIII, III, 1937, pp. 183-191.
Zorzi 1972
A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, I-II, Milano 1972.
Zuccoli 1999
N. Zuccoli, *Architettura non in bianco e nero. La decorazione pittorica murale*, Mantova 1999.
Zugni-Tauro 1971
A.P. Zugni-Tauro, *Gaspare Diziani*, Venezia 1971.
Zupellari 1865
G.C. Zupellari, *Mutamenti e fatti avvenuti in Mantova nella prima metà del secolo XIX*, Mantova 1865.

ESPOSIZIONI

Anversa 1977
Pierre Paul Rubens et son œuvre, in *P. P. Rubens. Peintures – Esquisses à l'huile – Dessins*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 29 giugno – 30 settembre 1977.

Arezzo 2007
Piero della Francesca e le corti italiane, Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 31 marzo – 22 luglio 2007.

Atene 2003-2004
In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece, Atene, Ethnike Pinakotēkē kai Museiu Alexandru Sutzu, 22 dicembre 2003 – 31 marzo 2004.

Bologna 1959
Maestri della pittura del Seicento emiliano, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile – 5 luglio 1959.

Brescia 1826
Manifatture ed Arti, Brescia, Ateneo, 1826.

Bruxelles 2007-2008
Rubens. A Genius at Work, Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 14 settembre 2007 – 27 gennaio 2008.

Canberra, Melbourne 1992
Rubens and the Italian Renaissance, Canberra, Australian National Gallery, 28 marzo – 8 giugno 1992; Melbourne, National Gallery of Victoria, 20 giugno – 30 agosto 1992.

Castiglione delle Stiviere 1968
Mostra iconografica aloisiana, Castiglione delle Stiviere, Collegio delle Vergini del Gesù, settembre – ottobre 1968.

Castiglione delle Stiviere 2004-2005
Castiglione attraverso i secoli, Castiglione delle Stiviere, Palazzo Menghini, 18 dicembre 2004 – 30 aprile 2005.

Colonia 1977
Peter Paul Rubens 1577-1640, Colonia, Wallraf-Richartz Museum, 15 ottobre – 15 dicembre 1977.

Colorno 2000
Fasto e rigore. La Natura Morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo, Colorno, Reggia, 20 aprile – 25 giugno 2000.

Cremona 1985
I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento, Cremona, Santa Maria della Pietà, 27 aprile – 28 luglio 1985.

Cremona 1997-1998
I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona, Cremona, Museo Civico "Ala Ponzone", 27 settembre 1997 – 11 gennaio 1998.

Ferrara 1938
Ferrara, Palazzina Marfisa, 1938 (cfr. GIANNANTONI 1938; LAZZARI 1938).

Ferrara 1985
Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento, Ferrara, Galleria Massari 3, 1 settembre – 15 novembre 1985.

Firenze 1911
Mostra del Ritratto italiano. Dalla fine del sec. XVI all'anno 1861, Firenze, Palazzo Vecchio, marzo – luglio 1911.

Firenze 1922
Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento, Firenze, Palazzo Pitti, 1922.

Firenze 1947
Mostra d'arte fiamminga e olandese dei secoli XV e XVI, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio – ottobre 1947.

Firenze 2005
Vittoria Colonna e Michelangelo, Firenze, Casa Buonarroti, 24 maggio – 12 settembre 2005.

Firenze, Vicenza 2011
Restituzioni 2011. Tesori d'arte restaurati, Firenze, Palazzo Pitti, 22 marzo – 5 giugno; Vicenza, Gallerie di palazzo Leone Montanari, 17 giugno – 11 settembre 2011.

Forlì 1938
Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo: onoranze a Melozzo nel V centenario della nascita, Forlì, Palazzo dei Musei, giugno – ottobre 1938.

Genova 2001
Viaggio in Italia. Un corteo magico dal Cinquecento al Novecento, Genova, Palazzo Ducale, 30 marzo – 29 luglio 2001.

Genova 2004
L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi, Genova, Plazzo Ducale, 20 marzo – 11 luglio 2004.

Guastalla 2007
Ferrante Gonzaga: un principe del Rinascimento, Guastalla, Palazzo Ducale, 22 settembre – 9 dicembre 2007.

Lille 2004
Rubens, Lille, palais des Beaux-Arts, 6 marzo – 14 giugno 2004.

Londra 1981-1982
Splendours of the Gonzaga, Londra, Victoria & Albert Museum, 4 novembre 1981 – 31 gennaio 1982.

Londra 2005-2006
Rubens. A Master in the Making, Londra, National Gallery, 26 ottobre 2005 – 15 gennaio 2006.

Mantova 1868
Esposizione Artistico-Industriale, Mantova, Liceo Virgilio, settembre 1868.

Mantova 1933
Mostra retrospettiva del Bazzani, Mantova, Palazzo Ducale, maggio 1933.

Mantova 1937
Mostra iconografica gonzaghesca, Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, 16 maggio – 19 settembre 1937.

Mantova 1939
Mostra dei Pittori, Scultori e Incisori Mantovani 800 e 900, Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 14 maggio – 30 giugno 1939.

Mantova 1950
Mostra del Bazzani, Mantova, Casa del Mantegna, 10 giugno – 15 ottobre 1950.

Mantova 1961
Andrea Mantegna, Mantova, Palazzo Ducale, Castello di San Giorgio, 6 settembre – 15 novembre 1961.

Mantova 1972
Pisanello alla corte dei Gonzaga, Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, 1972.

Mantova 1977
Rubens a Mantova, Mantova, Palazzo Ducale, 25 settembre – 20 novembre 1977.

Mantova 1979
Settimana per i beni culturali. Mantova 1979. Acquisizioni e restauri, Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, 31 gennaio – 14 febbraio 1979.

Mantova 1980
Architettura e Pittura all'Accademia di Mantova (1752-1802), Mantova, Museo Civico, Galleria d'Arte Moderna di Mantova, Palazzo Te, settembre – ottobre 1980.

Mantova 1983
Mantova nel Settecento. Un ducato ai confini dell'Impero, Mantova, Palazzo della Ragione, aprile – giugno 1983.

Mantova 1986
Palazzo del Capitano. Medioevo e Rinascimento, Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, maggio 1986.

Mantova 1988
Bazzani, Mantova, Palazzo d'Arco, 17 settembre – 31 ottobre 1988.

Mantova 1989
Giulio Romano, Mantova, Palazzo Te, Palazzo Ducale, 1 settembre – 12 novembre 1989.

Mantova 1989b
Un itinerario nel Rinascimento mantovano, Mantova, Museo Diocesano "Francesco Gonzaga", 1 settembre – 12 novembre 1989.
Mantova 1991
Storia e arte religiosa a Mantova. Basilica Concattedrale di Sant'Andrea. L'atrio meridionale. Indagini, saggi e restauri dell'apparato decorativo, Mantova, Museo di Palazzo Ducale, dicembre 1991.
Mantova 1992
Indizii di castigato disegno, di vivaci colori. Gli affreschi trecenteschi della cappella Bonacolsi, Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, giugno – luglio 1992.
Mantova 1992
Medaglisti nell'età di Mantegna, Mantova, Casa del Mantegna, 9 maggio – 7 giugno 1992.
Mantova 1994
Leon Battista Alberti, Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 10 settembre – 11 dicembre 1994.
Mantova 1995
I Gonzaga. Moneta Arte Storia, Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 9 settembre – 10 dicembre 1995.
Mantova 1996
Domenico Fetti 1588/89-1623, Mantova, Palazzo Te, 15 settembre – 15 dicembre 1996.
Mantova 1998
Sulle orme del Preziosissimo Sangue di Cristo. Testimonianze d'arte e di devozione nelle collezioni mantovane, Mantova, San Maurizio, 12 marzo – 31 maggio 1998.
Mantova 1999
"Per un museo della città": affreschi recuperati da edifici demoliti, Mantova, Palazzo Guidi Di Bagno, 12 – 18 aprile 1999.
Mantova 2000-2001
I viandanti di Dio dalla Terra Santa al Sant'Andrea di Mantova, Mantova, Museo Diocesano, 28 ottobre 2000 – 6 gennaio 2001 (senza catalogo).
Mantova 2005
Osanna Andreasi, 1449-1505. L'immagine di una mistica del Rinascimento, Mantova, Palazzo Ducale, 3 settembre – 6 novembre 2005.
Mantova 2005
Rubens, Eleonora de' Medici e l'oratorio sopra Santa Croce: pittura devota a corte, Mantova, Palazzo Ducale, 9 settembre – 11 dicembre 2005.
Mantova 2005b
Tre dipinti per la cappella di Guglielmo Gonzaga. Un recupero filologico, Mantova, Museo di Palazzo Ducale, 17 maggio – 10 ottobre 2005 (senza catalogo).
Mantova 2006
A casa di Andrea Mantegna, Mantova, Casa del Mantegna, 26 febbraio – 4 giugno 2006.
Mantova 2006b
Attorno a Mantegna, Mantova, Museo Diocesano "Francesco Gonzaga", 5 settembre – 10 dicembre 2006.
Mantova 2006-2007
Andrea Mantegna e i Gonzaga: Rinascimento nel Castello di San Giorgio, Mantova, Museo di Palazzo Ducale, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007.
Mantova 2006-2007b
Leon Battista Alberti e l'architettura, Mantova, Casa del Mantegna, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007.
Mantova 2006-2007c
Mantegna a Mantova 1460-1506, Mantova, Palazzo Te, Fruttiere; Mantova, palazzo di San Sebastiano, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007.
Milano 1991
Settecento lombardo, Milano, Palazzo Reale, Museo del Duomo, 1 febbraio – 28 aprile 1991.
Milano 1998
Pietro Verri e il suo tempo, Milano, Palazzo Morando, 23 gennaio – 22 marzo 1998.
Milano 1999-2000
La Milano del Giovin Signore. Le arti nel Settecento di Parini, Milano, Palazzo Morando, 14 dicembre 1999 – 12 aprile 2000.
Milano 2000-2001
Il Cinquecento Lombardo. Da Leonardo a Caravaggio, Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2000 – 25 febbraio 2001.
Milano 2002
Fiamminghi e olandesi. Dipinti dalle collezioni lombarde, Milano, Palazzo Reale, Pinacoteca Ambrosiana, 23 maggio – 18 agosto 2002.
Milano 2003
Il laboratorio della modernità. Milano tra austriaci e francesi, Milano, Musei di Porta Romana, 12 marzo – 25 maggio 2003.
Mirandola 1963
Iconografia dei principi Pico. Contributo allo studio e alla definizione iconografica dei Signori di Casa Pico della Mirandola. Dal secolo XIV alla fine della Dinastia, Mirandola, Museo Civico della Città della Mirandola, 1963.
Mirandola, Mantova 1994
Arte a Mirandola al tempo dei Pico, Mirandola, Centro Culturale Polivalente, 18 dicembre 1994; Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, 17 dicembre 1994.
Modena 1986
L'arte degli Estensi, Modena, Palazzo Comunale; Palazzo dei Musei, Galleria Estense e Galleria Civica, giugno – settembre 1986.
Modena 1998
Sovrane Passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense, Modena, Galleria Estense, Palazzo dei Musei, Modena, 3 ottobre – 13 dicembre 1998.
Napoli 1998-1999
L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo, Napoli, Palazzo Reale, 30 ottobre 1998 – 17 gennaio 1999.
Padova, Roma, Milano 1990
Pietro Paolo Rubens (1577-1640), Padova, Palazzo della Ragione, 25 marzo – 31 maggio 1990; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 13 giugno – 26 agosto 1990; Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, settembre – ottobre 1990.
Padova 2006
Antologia. Mostra mercato d'arte e antiquariato, Padova, Fiera di Padova, 4 – 12 febbraio 2006.
Parigi 1996
Pisanello. Le peintre aux sept vertus, Parigi, Musée du Louvre, 6 maggio – 5 agosto 1996.
Parma 2008-2009
Correggio, Parma, Galleria Nazionale, 20 settembre 2008 – 25 gennaio 2009.
Parma, Monaco di Baviera, Napoli 1995
I Farnese. Arte e collezionismo, Colorno, Palazzo Ducale, 4 marzo – 21 maggio 1995; Monaco di Baviera, Haus der Kunst, 1 giugno – 27 agosto 1995; Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 30 settembre – 17 dicembre 1995.
Passariano 1976
Capolavori d'Arte in Friuli, Passariano, Villa Manin, 5 settembre – 31 dicembre 1976.
Rancate 2005
Il trionfo dell'ornato. Giocondo Albertolli (1742-1839), Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 16 settembre – 27 novembre 2005.
Reggio Calabria 2008
Aegyptiaca, dal Nilo allo Stretto, Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale, 29 giugno – 28 settembre 2008.
Reggio Emilia 1899
Esposizione d'Arte Antica in Reggio dell'Emilia, Reggio Emilia, aprile – maggio 1899.

Reggio Emilia, Correggio 1979
Mostra di Girolamo Donnini (1681-1743), Reggio Emilia, Sala del Capitano del Popolo, 6 – 31 ottobre 1979; Correggio, Palazzo dei Principi, 4 – 24 novembre 1979.
Rivarolo Mantovano 2008
I Gonzaga delle nebbie. Storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglio e Po, Rivarolo Mantovano, Fondazione Sanguanini Rivarolo Onlus, 1 settembre – 30 novembre 2008.
Roma 1903
Mostra di topografia romana, Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, 2 aprile 1903.
Roma 1959
Il Settecento a Roma, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo – 31 maggio 1959.
Roma 1980
Palazzo Venezia. Paolo II e le fabbriche di S. Marco, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, maggio – settembre 1980.
Roma 1985
Roma, 1300-1875: la città degli anni santi, Roma, Palazzo Venezia, marzo – maggio 1985.
Roma 2000-2001
Roma veduta: disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo, Roma, Palazzo Poli, 30 settembre 2000 – 28 gennaio 2001.
Roma 2005
Imago Urbis Romæ. L'immagine di Roma in età moderna, Roma, Musei Capitolini, 11 febbraio – 15 maggio 2005.
Roma 2006
La guardia svizzera pontificia. 500 anni di storia, arte e vita, Roma, Basilica di San Pietro, 29 marzo – 30 agosto 2006.
Roma 2007
Dürer e l'Italia, Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo – 10 giugno 2007.
Sabbioneta 1991
Vespasiano Gonzaga Colonna. 1531-1591. Mostra iconografica nel quarto centenario della morte, Sabbioneta, 7 settembre – 13 ottobre 1991.
San Benedetto Po 1989
Dal Correggio a Giulio Romano, San Benedetto Po, 11 giugno – 30 ottobre 1989.
Siena 2009-2010
Federico Barocci (1535-1612). L'incanto del colore. Una lezione per due secoli, Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009 – 10 gennaio 2010.
Strasburgo 1987
Regard sur la peinture italienne des XVII et XVIII siècles, Strasburgo, Musée des Beaux-Arts, Château des Rohan, 25 settembre – 22 novembre 1987 (senza catalogo).
Trento 1993
I Madruzzo e l'Europa. 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, Trento, Museo Castello del Buonconsiglio, Riva del Garda, chiesa dell'Inviolata, 10 luglio – 31 ottobre 1993.
Udine 1968
Mostra della pittura veneta del Seicento in Friuli, Udine, chiesa di San Francesco, 8 settembre – 17 novembre 1968.
Venezia 1957
Jacopo Bassano, Venezia, Palazzo Ducale, 29 giugno – 27 ottobre 1957
Venezia 1959
La pittura del Seicento a Venezia, Venezia, Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, 27 giugno – 25 ottobre 1959.
Venezia 1981
Da Tiziano a El Greco. Per la Storia del Manierismo a Venezia, Venezia, Palazzo Ducale, settembre – dicembre 1981.
Verona 1958
Da Altichiero a Pisanello, Verona, Museo di Castelvecchio, agosto – ottobre 1958.
Verona 1974
Cinquant'anni di pittura veronese. 1580-1630, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto – 4 novembre 1974.
Vienna 1989-1990
Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 6 dicembre 1989 – 18 febbraio 1990.

I numeri in tondo rimandano alle pagine, quelli in corsivo ai numeri della scheda di catalogo in cui il nome è citato. Alcuni artisti, tra cui Giovanni Cadioli o Giovanni Bottani, per esempio, sono menzionati solo in qualità di autori di opere. Non sono indicizzati, per le eccessive ricorrenze, il toponimo generico "Mantova" e i toponimi "Mantova, palazzo Ducale" (con tutte le sue varianti) e "Mantova, Museo di palazzo Ducale". Sono indicizzati i toponimi presenti nel campo "Esposizioni" delle schede, ma non sono inclusi i microtoponimi degli interni dei palazzi. Gli indici sono stati impostati e compilati da Roberta Benedusi.

Indice degli artisti

Aachen (von), Hans, *319*, *333*, *341*, *345*.
Abate (dell'), Ercole, *243*.
Abate (dell'), Niccolò, *131*, *152-158*.
Abbatini, Guidubaldo, *402*.
Agnolo di Cosimo, detto il Bronzino, *204*, *237*.
Agostino da Mozzanica, *159*.
Albè, Giacomo, *601*.
Alberti, Durante, *295-298*.
Alberti, Leon Battista, *145*.
Albertinelli, Mariotto, 51 nota 261.
Albertolli, Giocondo, *560-561*.
Alessandro da Casalmaggiore, *214*.
Aliprandi, Jacopo, *220*.
Aliprandi, Michelangelo, ("Michel'Agnolo Veronese"), *220*.
Allegri, Antonio, detto il Correggio, 18, 60, 76, 77, 81, *63*, *84*, *92*, *94*, *96*, *166*, *293*, *372*.
Allegrini, Francesco, *204*.
Allori, Alessandro, *204*.
Altdorfer, Albrecht, *295-298*.
Altissimo (dell'), Cristofano, *200*, *202*, *230*, *237*, *441-442*.
Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, *60-61*, *62*.
Amorosi, Antonio Mercurio, *487*.
Anastasi, Ruggero, *vedi* Nastasi, Ruggero.
Andreani, Andrea, *260-273*, *288*.
Andreani, Arrigo, 44 nota 85, *423-425*, *501-504*.
Andreani, Carlo, 44 nota 85.
Andreasi, Ippolito (Hippolito), detto l'Andreasino ("Andreasini"), 21, 25, 44 nota 90, 46 nota 134, *161-162*, *199*, *221*, *248-259*, *260-273*, *287*, *295-298*, *352*, *435*.
Anguissola, Luigi, *94*.
Anguissola, Sofonisba, 15, *240*, *318*.
Anselmi, Giorgio, 5, 12, 25, 30, 32, 33, 43 nota 49, 47 nota 163, 64, 74, *295-298*, *435*, *516-519*, *530*, *534-548*, *549*, *595*.
Antoldi, Luigi, 79, 80, *70*.
Antoniazzo Romano, *vedi* Aquili (degli), Antonio.
Antonini, 5, 6 fig. 1, 7 fig. 2.
Antonio da Pavia (Antonio da Canipanova, "Antonius Papiensis"), 30, 43 nota 42, 47 nota 150, 50 nota 243, 80, *59*, *62*, *75*, *80*, *95*.
Antonio da Trento, *192-196*.
Antonio del Pollaiolo, *145*.
Appiani, Andrea, 49 nota 211, *534-548*, *595*.
Aquili (degli), Antonio, detto Antoniazzo Romano, *400*.
Ardizio, Curzio, *328*.
Argenti, Bernardino, *74*.
Arrivabene, Giulio Cesare, 80, *597*, *599*, *607*.
Artista, *vedi anche* Scuola.
Artista bolognese, *447*.
Artista cremonese, *25*, *375*.
Artista cretese, *94*.
Artista dell'Italia settentrionale, *461*.
Artista emiliano, *13*, *25*, *242*, *243*, *402*, *433*, *441-442*, *458*.
Artista ferrarese, *130*, *280*.
Artista fiammingo, ("artefice fiammingo"), *215*, *234*, *247*, *284*, *333*, *345*, *459-460*.
Artista genovese, *379*, *428*, *432*.
Artista italiano, *178*, *291*, *429*, *430*.
Artista ligure, *179*, *376*.
Artista lombardo, *12*, *25*, *200*, *229*, *236*, *237*, *238*, *239*, *240*, *292*, *328*, *426*, *456*, *463-464*, *465*, *467-468*, *550*, *551-554*, *609*.
Artista lombardo-emiliano, *12*, *20*.
Artista mantovano, *1*, *2*, *3*, *4*, *7*, *14-19*, *21*, *22*, *23*, *24*, *49-50*, *51-53*, *64*, *65-68*, *69*, *71-72*, *73*, *77*, *78*, *79*, *80*, *82*, *83*, *85*, *86-87*, *89-90*, *91*, *92*, *94*, *97*, *99-103*, *117*, *118-124*, *127-129*, *132-137*, *138-144*, *146-150*, *152-158*, *201*, *206-211*, *212*, *246*, *269-270*, *271-273*, *284*, *290*, *330*, *373-374*, *401*, *422*, *431*, *439*, *457*, *459-460*, *500*, *515*, *600*.
Artista mantovano-veronese, *56-58*.
Artista nordico, *219*, *382-390*, *391-397*.
Artista reggiano, *445*.
Artista romano, *145*.
Artista tedesco, *345*.
Artista toscano, *202*.
Artista veneto, *126*, *398*, *463-464*, *466*, *550*, *551-554*, *609*.
Artista veneziano, *5*.
Artista veronese, *62*, *92*, *126*, *131*, *373-374*.
Artista vicentino, *81*.
Aspertini, Amico, *82*, *94*.

Baccarini, Giacomo, *445*.
Baciccio, *vedi* Gaulli, Giovan Battista.
Badalocchio, Sisto, *344*.
Badile, [Giovanni?], *126*.
Badile, Antonio II, *56-58*, *94*, *126*.
Badile, Giovanni, *12*, *28-48*, *236*.
Baglione, Giovanni, *371*.
Bagnadore, Pier Maria, *234*.
Bahuet, Jean (Giovanni), 35, *197*, *204*, *215*, *218*, *219*, *242*, *284*, *328*.
Balestra, Antonio, 18, *530*.
Bambini, Jacopo, 9, 19, 47 nota 171, *281*, *326-327*.
Bandiera, Benedetto, *405-413*.
Barabino, Simone, *376*.
Barberini, Giovan Battista, *445*.
Barbieri, Giovanni Francesco, detto il Guercino, 5, 10, 15, 58, *293*, *427*, *437*, *453-455*.
Barbieri, Paolo Antonio, *433*.
Barnaba da Modena, *5*, *6*.
Barocci (Barozzi), Federico, 44 nota 80, *282*, *294*, *295-298*, *365*, *381*.
Bartoli, Pietro Sante, *521-529*.
Basiletti, Luigi, 32, *596*.
Bassano (Bassani) *vedi* Ponte (da), Francesco; Ponte (da), Jacopo; Ponte (da), Leandro.
Bassetti, Marcantonio, *305-313*, *399*.
Bastianino, *vedi* Filippi, Sebastiano.
Batoni, Pompeo, 15, *562*.
Bazzani (Bazani, Bazzan, Bazzano), Giuseppe, 4, 5, 8, 11, 13, 17, 20, 23, 42 nota 39, 43 nota 41, 44 nota 67, 44 nota 91, 44-45 nota 99, 45 nota 109, 45-46 nota 118, 47 nota 150, 48 nota 179, 60, 61, 62, 63, 66, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 80, *233*, *295-298*, *351*, *381*, *434*, *493*, *497*, *498*, *499*, *505*, *506-514*, *515*.
Beato Angelico, 50 nota 245.
Béatrizet (Beatricetto), Nicolas, *200*.
Bedoli, Alessandro, *192-196*.
Bedoli, Girolamo, 19, 29, 35, 46 nota 129, *192-196*, *203*, *221*.
Bellini, Bellino, *550*.
Bellini, Giovanni, *94*, *280*.
Bellini, Jacopo, *25*, *54-55*.
Bellotti, Pietro, *461*, *487*.
Bembo, Benedetto, *60-61*.
Bembo, Gian Francesco, *92*.
Bembo, Giovanni, *25*.
Benedetto da Maiano, *228*.
Benzoni, Geminiano, *79*.

Berger, Julius Victor, *608*.
Bergognone, *vedi* Ambrogio da Fossano.
Bernardino (Bernardo) da Parenzo, detto il Parentino, *54-55*, *60-61*.
Bernardino di Betto, detto il Pinturicchio, *145*.
Berrettini, Pietro, detto Pietro da Cortona, *443*.
Bertani, Giovan Battista, 50 nota 245, *180-190*, *192-196*.
Bertoja, *vedi* Zanguidi, Jacopo.
Bertuzzi, Gian Ortensio, *443*.
Besenzi, Paolo Emilio, *461*.
Bianchi, Baldassarre, 78.
Bianchi Ferrari, Francesco, *54-55*.
Bibiena, Francesco, *467-486*.
Biscaino, Luca, *283*.
Blake, William, *233*.
Bloemaert, Abraham, *382-390*.
Boldrini, Nicolò, *289*.
Bolognini, Giacomo, *438*.
Bolognini, Giovan Battista, *438*.
Bolswert, Schelte Adam, 48 nota 198.
Boltraffio, Giovanni Antonio, *94*.
Bonaccorsi, Piero, detto Perin del Vaga, *179*.
Bonasone, Giulio, *398*.
Bongiovanni, Giuseppe (Joseph), 23, 43 nota 56, 76, 77, 80, *558*, *562*, *563*.
Bono da Ferrara, *60-61*.
Bonomi, Domenico, *164*, *375*.
Bononi (Bonone), Carlo, 23, 35, 49 nota 222, 49 nota 225, 60, 61, 75, 80, 81, *203*, *293*, *343*, *344*, *346-347*, *351*.
Bonsignori, Bernardino, *94*, *98*.
Bonsignori (Monsignori), Francesco, 21, 29, 32, 46 nota 134, 61, 77, 80, *59*, *70*, *76*, *80*, *88*, *94*, *95*, *130*, *201*, *602-605*.
Bonsignori, Girolamo (fra'), (Matteo Bonsignori), *76*, *92*, *93*, *95*.
Bonvicino, Alessandro, detto il Moretto, 52 nota 315, *130*, *213*.
Borbone (Borboni), Jacopo (Iacobus), 25, *248-259*, *290*, *342*.
Bordon, Paris, *286*.
Borgani, Francesco, 9, 12, 24, 43 nota 65, 44 nota 87, 45 nota 118, 46 nota 135, 48 nota 185, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 73, 74, 76, 77, 80, *220*, *244*, *245*, *281*, *282*, *283*, *288*, *295-298*, *329*, *349*, *366*, *391-397*, *399*, *400*, *401*, *403*.
Borgani, Valeriano, *400*.
Borroni, Giovan Angelo, *285*.
Borsotti, Carlo, *403*.
Borzone, Francesco Maria, *428*.
Bossi, Domenico, 34.
Bottani, 70.
Bottani, Giovanni, ("il giovine"), 15, 19, 20, 43 nota 65, 44 nota 81, 46 nota 126, 47 nota 173, 65, *531-532*.
Bottani, Giuseppe, ("Bottani il Vecchio"), 8, 15, 19, 46 nota 126, 46 nota 131, 47 nota 173, 48 nota 185, 65, 74, *295-298*, *452*, *506-514*, *515*, *520*, *531-532*, *533*.
Boucher, François, *551-554*.
Bramantino, *vedi* Suardi, Bartolomeo**.**
Bramati, *70*.
Brenna, Vincenzo, *521-529*.
Brescia (da), Giovanni Antonio, *vedi* Giovanni Antonio da Brescia.
Bresciani, Giovanni, *237*, *240*.
Bril, Paul, *382-390*.
Bronzino, *vedi* Agnolo di Cosimo.
Brunetti, Antonio, 48 nota 188.
Brusasorci, 64, 73, *440*; *vedi anche* Riccio, Felice.
Bugiardini, Giuliano, 51 nota 261.
Buonarroti, Michelangelo, *166*, *294*, *295-298*, *351*.
Busati, Luca Antonio, *81*.
Busi, Luigi, *607*.
Bustaffa, Carlo, 38, *571-581*.

Caccia, Guglielmo, detto il Moncalvo, 21, *125*.
Cadioli, Giovanni, 5, 8, 42 nota 30, 47 nota 154, 48 nota 185, 48 nota 198, *520*, *555*.
Caffi, Ludovico, *446*.
Calabrò, Antonio, *467-486*.
Caldara, Polidoro, detto Polidoro da Caravaggio, *423-425*.
Caldei, Francesco, detto Francesco Mantovano, *423*, *424-425*.
Caliari, Paolo (Pavolo), detto il Veronese, 15, 20, 57, 62, 72, *213*, *222-225*, *226-227*, *295-298*, *319*, *595*.
Callani, Gaetano, 8.
Calvaert, Denjs, *343*.
Campi, Antonio, *168-177*, *198*, *199*.
Campi, Bernardino, 43 nota 42, 45 nota 107, *159*, *164*, *198*, *213*, *230*, *236*, *240*, *248-259*, *300-304*, *343*, *467-486*.
Campi, Felice, 12, 14, 15, 19, 21, 47 nota 163, 49 nota 221, 66, 74, 77, 80, *295-298*, *520*, *534-548*, *595*.
Campi, Giulio, *168-177*, *213*, *221*, *274*, *285*, *370*.
Campi, Vincenzo, 46 nota 118.
Campidoglio (da), Michelangelo, *vedi* Pace, Michelangelo.
Candid, Peter, *274*.
Canella, Giuseppe, 34, 38, 39, 53 nota 323, 53 nota 335, *300-304*, *566-570*.
Canozi, Cristoforo, (Cristoforo da Lendinara), *60-61*.
Cantarini, Simone, detto il Pesarese, *467-486*.
Canti, Giovanni, 12, *428*, *467-486*, *499*, *505*.
Canuti, Domenico Maria, 9, 10, 61, 63, *444*.
Capriolo, Domenico, *237*, *238*.
Capuzzo, Mario, *219*.
Caracca, Giovanni, *vedi* Kraeck, Jan.
Caravaggino, *vedi* Dovini, Tommaso.
Caravaggio (da), Polidoro, *vedi* Caldara, Polidoro.
Caravaggio, *vedi* Merisi, Michelangelo.
Cardi, Ludovico, detto il Cigoli, *235*, *335-340*, *381*.
Cariola, Pietro, *530*.
Carlone, Taddeo, *295-298*.
Carneo, Antonio, *461*.
Caroto (Carotto), Gian Francesco, 44 nota 93, *92*, *95*, *96*, *98*, *125*, *130*, *167*.
Caroto, Giovanni, *126*, *167*.
Carpaccio, Vittore, 21, *70*, *78*, *95*.
Carpi (da), Stefano (fra'), *vedi* Stefano (fra') da Carpi.
Carpioni, Giulio, *248-259*, *562*.
Carracci (i), 49 nota 222, 75, *242*, *293*.
Carracci, Agostino, *285*, *444*.
Carracci, Annibale, 51 nota 285, *248-259*, *326-327*.
Carracci (Caracci), Ludovico (Lodovico), 15, 23, 46 nota 118, 46 nota 130, 61, 77, *294*, *343*, *344*, *349*, *444*.
Carrari, Baldassarre, *81*.
Carreri, Angelo, *506-514*.
Casalmaggiore (da), Alessandro, *vedi* Alessandro da Casalmaggiore.
Cassana, Giovan Battista, *441-442*.
Cassana, Giovan Francesco, *441-442*.
Castelfranco (da), Cosmo (fra'), *vedi* Piazza, Paolo.
Castello, Bernardo, *376*.
Castello, Francesco, *93*.
Castello, Valerio, *499*.
Castiglione, Francesco, 46 nota 134, *398*.
Castiglione, Giovanni Benedetto, detto il Grechetto, *192-196*, *398*.
Catanio, Francesco Costanzo, 9.
Cathelin, Louis Jacques, *520*.
Cattapani, Luca, *282*.
Cavazzola, *vedi* Morando, Paolo.
Cavedoni, Giacomo, *342*.
Cavicchioli, Giovanni, *295-298*.
Cecco Bravo, *vedi* Montelatici, Francesco.
Cellini, Benvenuto, *239*.
Cenni di Pepo, detto Cimabue, *5*, *6*, *9*, *10-11*.
Ceno (de), Francesco, *vedi* Francesco "de Ceno", *234*.
Cerano, *vedi* Crespi, Giovan Battista.
Cerquozzi, Michelangelo, *459-460*.
Cerrini, Gian Domenico, *399*.
Ceruti, Giacomo (Jacopo), detto il Pitocchetto, 52 nota 315, *487*.
Cesi, Bartolomeo, *243*.
Chiocchi, Francesco, 48 nota 188.

Chiozzi, Francesco Antonio, *564*.
Ciamberlano, Luca, *445*.
Ciarpi, Baccio, *399*.
Cignani, Carlo, *467-486*.
Cignaroli, 9, 59.
Cignaroli, Giambettino, 18, 47 nota 164, 49 nota 210, *491*, *516-519*.
Cignaroli, Gian Domenico, 18, 19, 29, 62, 72.
Cigoli, *vedi* Cardi, Ludovico.
Cima, Giovanni Battista, detto Cima da Conegliano, 53 nota 338.
Cimabue, *vedi* Cenni di Pepo.
Cipper, Giacomo Francesco, detto il Todeschino (Todeschini), *487*.
Circignani, Antonio, *342*.
Circignani, Nicolò, detto il Pomarancio, 49 nota 215, *342*.
Cittadella, *vedi* Lombardi, Alfonso.
Cittadini, Pier Francesco, detto il Milanese, *456*.
Civerchio, Vincenzo, *81*.
Claudio, *vedi* Lorrain, Claude.
Clemente, vedi Spani, Prospero.
Clerici, Francesco, 22 fig. 4.
Clouet, François, *215*, *218*, *243*, *331*.
Collina, Mariano, 11.
Comerio, Agostino, 38, 39, *222-225*, *226-227*, *467-486*, *566-570*, *571-581*, *582-584*, *585-592*, *593-594*, *595*.
Cominelli (i), *611-612*.
Commodi, Andrea, *399*.
Conegliano (da), Cima, *vedi* Cima, Giovanni Battista.
Conti, Domenico, *vedi* Conti Bazzani, Domenico
Conti Bazzani, Domenico, 5, 30, 48 nota 185, 52 nota 295, *295-298*.
Corallo, Giulio, *443*.
Corbarelli, Domenico, *399*.
Corneglio, Daniele, *403*.
Corneliani, Francesco, *506-514*.
Cornelisz, Lucas, *160*.
Corona, Leonardo, *286*, *305-313*.
Corradi, Zanino, *25*.
Correggio, *vedi* Allegri, Antonio.
Cort, Cornelisz, *375*.
Cortona (da), Pietro, *vedi* Berrettini, Pietro.
Cosmo (fra') da Castelfranco, *vedi* Piazza, Paolo.
Cossali, Grazio, *375*.
Costa (i), *305-313*.
Costa, fratelli, 12, 43 nota 64, 44 nota 91, 77, *217*.
Costa, Ippolito, 48 nota 185, 50 nota 243, *125*, *163*, *164*, *217*, *239*, *248-259*.
Costa, Lorenzo, il Giovane, (Lorenzo junior, Costa, Costa juniore, Costa Mantovano), 3, 9, 10, 12, 21, 25, 29, 43 nota 48, 44 nota 97, 49 nota 210, 57, 60, 61, 63, 64, 66, 73, 74, 75, 76, 81, *130*, *163*, *164*, *206-211*, *212*, *214*, *217*, *221*, *222-225*, *226-227*, *228*, *241*, *248-259*, *260-273*, *282*, *329*.
Costa, Lorenzo, il Vecchio, 12, 47 nota 160, 61, *63*, *76*, *80*, *82*, *86-87*, *88*, *94*, *95*, *125*, *152-158*, *159*, *192-196*, *201*, *217*, *241*, *375*, *447-451*.
Costa, Luigi, *228*.
Cremona (da), Girolamo, *vedi* Girolamo, da Cremona.
Cremonini, Giovan Battista, *166*.
Crespi, Giovan Battista, detto il Cerano, *328*.
Crespi, Giuseppe Maria ("Joseph M.ª"), detto lo Spagnolo ("Spagnoleto", "Spagnoletto"), 20, 29, 74, 75, 77, 80, *491*, *496*, *550*, *562*.
Crespi, Luigi, *496*.
Crevola, Gaetano, 5, *571-581*.
Cristoforo da Lendinara, *vedi* Canozi, Cristoforo.
Crollalanza, Nicolò, *167*.
Cucchi, Giovanni Antonio, 18.

Dall'Acqua, Bartolomeo, *295-298*.
Dalle Masegne, fratelli, *vedi* Masegne (dalle), fratelli.
Dal Sole, Gian Gioseffo, *488-490*, *492*.
Damini, Pietro, *286*, *367*.
Daniele da Volterra, *vedi* Ricciarelli, Daniele.
De Antoni, Antonio, 22 fig. 4.
Decio, Agostino, *328*.
Decourt, Jean, *218*, *219*.
Degli Erri, *vedi* Erri (degli).
Del Conte, Jacopino, *200*.
Della Corna, Antonio, *60-61*.
Dellamano, Giuseppe, *494*.
Del Moro, Battista, *222-225*, *226-227*.
Demio, Giovanni, *130*.
Denys, Frans, *391-397*, *452*; *vedi anche* "Francesco francese".
Denys (Denij, Denijs, Denis), Jacob (Giacomo, Jacobus), 20, 80, *295-298*, *452*, *467-486*.
Deruet, Claudio, *300-304*.
De Sacchis, Giovanni Antonio, detto il Pordenone, *79*, *85*, *96*, *290*.
Diotti, Giuseppe, *597*, *600-601*.
Di Pampero, Cecilio, *70*.
Diziani, Antonio, *466*.
Diziani, Gaspare, *466*.
Domenichino, *vedi* Zampieri, Domenico.
Dondi, Ludovico, *260-268*, *289*, *329*.
Donnini (Donini), Girolamo, *488-490*, *492*.
Donzelli, Marcantonio, *400*.
Donzello (del), Piero, *94*.
Dossi, Dosso, *vedi* Luteri, Giovanni.
Dovini, Tommaso, detto il Caravaggino, *405-413*.
Dubreuil, Toussaint, *275*.
Duccio di Boninsegna, 21, *6*.
Ducreux, Joseph, *520*.
Dughet, Gaspard, 44 nota 81, *566-570*.
Dürer (Durer), Albrecht, *76*, *81*.
Dyck (van), Anton, *294*, *391-397*.
Dyck (van den), Daniel, ("Daniele Vendick"), 3, *391-397*, *423*, *424-425*, *435*, *436*.
Dyck (van den), Francesco, *391-397*, *448-451*.

El Greco, *vedi* Theotokopulos, Domenico.
Elsheimer, Adam, *335-340*.
Engerth (von), Eduard, *608*.
"Enrico Fiamengo", *391-397*; *vedi anche* Griffiths, Henry.
Enz, Amadio, 4, 42 nota 11, 48 nota 194, *373-374*, *487*.
Erri (degli), Agnolo, *60-61*.
Erri (degli), Bartolomeo, *60-61*.

Fabbri, Pietro, detto Pietro dell'Oboe ("Pietro d'obue"), 4, 20, 44 nota 91, 62, *493*.
Fabriano (da), Gentile, *vedi* Gentile, da Fabriano.
Facciotto, Bernardino, *7*.
Fachetti (Facchetti), Pietro, *163*, *248-259*, *284*.
Falcieri, Biagio, *441-442*.
Fallange, Enrico, *391-397*.
Fancelli, Bartolomeo, (maestro Bartolomeo fiorentino), *94*, *98*; *vedi anche* Maestro di San Vincenzo.
Fancelli, Luca, *94*.
Fantitto, Cesare, *200*.
Farinati (Farinato), Paolo, 63, *437*.
Fasani, Cesare, *300-304*.
Fenzoni, Ferraù, *342*.
Ferramola, Floriano, *94*.
Ferrante, Pietro Francesco, detto il cavalier Ferrante, *440*.
Ferrara (da), Bono, *vedi* Bono da Ferrara.
Ferraresi, Alessandro, 38, *571-581*, *582-584*, *585-592*, *599*.
Ferraresi, Giulio, *599*.
Ferraresi, Giuseppe, *599*.
Ferrari (de'), Antonino, *25*.
Ferrari, Luca, *435*.
Ferri, Ciro, *443*.
Fetti (Feti), Domenico, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 23, 26, 28, 29, 32, 36, 41, 42 nota 13, 43 nota 57, 44 nota 84, 45 nota 118, 58, 59, 60, 71, 75, 76, 77, 78, 80, 81, *248-259*, *280*, *290*, *293*, *295-298*, *328*, *335-340*, *346-347*, *348*, *351*, *353-364*, *365*, *366*, *368-369*, *370*, *371*, *372*, *377*, *378*, *381*, *382-390*, *391-397*, *399*, *403*, *419-420*, *434*.

Fetti (Feti), Giustina, *alias* Fetti, Lucrina (suor), 23, 28, 44 nota 75, 44 nota 93, 48 nota 175, 48 nota 176, 60, 77, 80, 81, *215*, *233*, *280*, *293*, *328*, *340*, *341*, *345*, *346-347*, *348*, *352*, *368-369*, *377*, *378*, *381*, *403*, *456*.
Fiammeri, Giovan Battista, *213*, *295-298*.
Fiamminghi, Giacomo, 81.
Fiasella, Domenico, 10, *282*, *344*, *399*, *403*, *428*.
Fidanza, Filippo, *564*.
Figurino, *vedi* Scaletti, Luca.
Filippi, Camillo, *215*.
Filippi, Sebastiano, detto il Bastianino, *215*, *231-232*, *233*.
Fiori (dei), Mario, *vedi* Nuzzi, Mario.
Fogolino, Marcello, *81*.
Fontainebleau, scuola di, *275*.
Fontana, Lavinia, *240*, *242*.
Fontebuoni, Anastasio, *351*.
Foppa, Vincenzo, *60-61*, *62*.
Fossano (da), Ambrogio, *vedi* Ambrogio da Fossano.
Franceschini, Marcantonio, 43 nota 47, *492*.
Francesco da Milano, *vedi* Pagani, Francesco.
Francesco "de Ceno", *234*.
Francesco di Andrea, *28-48*.
Francesco di Bettino, *80*.
"Francesco francese", *391-397*; *vedi anche* Denys, Frans.
Francesco Mantovano, *vedi* Caldei, Francesco.
Francia, Francesco, *vedi* Raibolini, Francesco.
Francia, Giacomo, *vedi* Raibolini, Giacomo.
Francucci, Innocenzo, detto Innocenzo da Imola, *343*.
Fuga, Valerio, *321*, *322*.

Galli Bibiena, Ferdinando, *571-581*.
Gamba, Luigi, 76, 77, 79, *487*, *559*, *563*.
Gambara, Lattanzio, *203*, *213*.
Gamberucci, Cosimo, *344*.
Ganti, Gian Cristoforo, detto Gian Cristoforo Romano, *447-451*.
Garbieri, Lorenzo, 15, 46 nota 130, 50 nota 232.
Garofalo, *vedi* Tisi, Benvenuto.
Gatti, Antonio, 44 nota 82, 48 nota 179, *343*.
Gatti, Bernardino, 46 nota 121.
Gatti, Fortunato, *343*.
Gatti, Giacomo, 5.
Gaulli, Giovan Battista, detto il Baciccio, *562*.
Gavioli, 17, 47 nota 154, 73; *vedi anche* Cadioli, Giovanni.
Geffels (Geffles), Frans, 59, 78, *382-390*, *467-486*.
Gennari, Benedetto, *437*, *438*, *562*.
Gennari, Cesare, *437*, *438*.
Gennari, fratelli, 10, 43 nota 55, *427*, *437*, *447-451*.
Genovesino, *vedi* Miradori, Luigi.
Gentile da Fabriano, *26-27*.
Gentileschi, Orazio, *399*.
Gérard, François, *595*.
Gessi, Francesco, *403*.
Ghini, Giovanni, *28-48*.
Ghisi, Giorgio, *343*.
Ghisi, Teodoro, 3, 20, 21, 44 nota 97, 48 nota 183, 51 nota 260, *70*, *163*, *164*, *221*, *228*, *241*, *248-259*, *282*, *288*.
Ghislina, Marc'Antonio, *344*, *365*.
Ghisoni, Fermo, ("Fermo Guiscioni"), 45 nota 111, 48 nota 185, *151*, *161-162*, *164*, *192-196*, *198*, *199*, *201*, *205*, *212*, *213*, *240*, *241*, *248-259*.
Giacomo, [miniatore], *8*.
Giambono, Michele, *25*.
Gianlisi, Antonio, il Giovane (junior), *462*.
Giglioli, Angelo, 80.
Gilioli, Arturo, *214*.
Gilles, Joseph, detto Provençal, *443*.
Giolfino, Nicola, *126*.
Giordano, Luca, *443*, *461*.
Giotto, 15, 61, *6*, *8*, *10-11*, *20*.
Giovanni Antonio da Brescia, *146-150*.
Girolamo da Cremona, *62*.
Giovanni da Monte, *248-259*.
Girolamo da Santacroce, *94*.
Girolamo da Treviso, *260-273*.
Giudici, Carlo, *520*.
Giulio Romano, *vedi* Pippi, Giulio.
Giuntalodi, Domenico, *198*, *202*.
Gognetti, Stefano, *353-364*.
Gozzoli, Benozzo, *400*.
Grammatica, Antiveduto, *399*.
Grechetto, *vedi* Castiglione, Giovanni Benedetto.
Greco (El), *vedi* Theotokopulos, Domenico.
Gregori, Antonio, *377*.
Griffedi, Enrico, *vedi* Griffiths, Henry.
Griffiths, Henry, (Griffedi, Enrico), *349*, *391-397*; *vedi anche* "Enrico Fiamengo".
Grimaldi, Lazzaro, *79*.
Guardi, Francesco, *405-413*.
Guazzi, Anselmo, *168-177*.
Guercino, *vedi* Barbieri, Giovanni Francesco.
Guerri, Dionisio, *373-374*, *377*.
Guerrini, Giacomo, *285*.
Gundelach, Matthäus, *345*, *377*.
Günther, Jeremias, *341*, *345*.

Hackert, Filippo, *566-570*.
Hayez, Francesco, *607*.
Hilliard, Nicholas, *219*.
Hyre (de La), Laurent, *vedi* La Hyre (de), Laurent.

Imola (da), Innocenzo, *vedi* Francucci, Innocenzo.
Innocenzo da Imola, *vedi* Francucci, Innocenzo.
Iuricovitz, Giovanni, detto Ongaro, 43 nota 57.

Jacopo da Valenza, *94*.
Jode (de), Pieter, *229*.
Johansson, Aron, *391-397*, *447-451*, *610*.
Jordaens, Jacob, *436*.

Karcher, Nicolas, *165*.
Keilhau, Eberhardt, detto Monsù Bernardo, *365*, *440*, *487*.
Key, Willem, *229*.
Kilian, Wolfgang, *248-259*.
Klimt, Gustav, *608*.
Knoller, Martin, 8, 42 nota 32, 80, *520*, *530*, *555*, *556*, *557*.
Kraeck, Jan, (Caracca, Giovanni), *318*, *331*.

La Barbera, Vincenzo, *286*.
La Hyre (de), Laurent, 32 fig. 7, 52 nota 308.
Lama, Giovan Bernardo, *229*.
Lamberti, Orazio, detto Orazio da Asola, *286*, *300-304*.
Lambri, Stefano, *234*.
Lampi, Giovan Battista, *555*, *556*, *557*.
Lancret, Nicolas, *551-554*.
Lanino, Bernardo, *98*.
Laureti, Tommaso, *130*.
Lauwers, Nicolaas, 48 nota 198.
Lazzarini, Antonio, *445*.
Lazzarini, Gregorio, 9, 43 nota 40.
Lefèvre, Valentin, *382-390*.
Lendinara (da), Cristoforo, *vedi* Canozi, Cristoforo.
Leonardo (Lionardo) da Vinci, *145*, *292*, *441-442*.
Leonbruno ("Leon Bruno", "Lionbruno"), Lorenzo, 25, 36, *74*, *80*, *85*, *92*, *93*, *99-103*, *104*, *105-108*, *109-116*, *117*, *125*, *152-158*, *160*, *165*, *166*, *260-273*.
Leoni, Leone, *295-298*.
Leoni, Ottavio, *215*, *235*, *288*, *328*.
Leoni, Pompeo, *295-298*.
Lerambert, Henri, *571-581*.
Lianori, Pietro, *25*.
Liberale da Verona, *75*, *76*, *81*.

Liberi, Pietro, *435*.
Ligozzi, Jacopo, *215*, *328*.
Lilli, Andrea, *344*.
Liombeni, da Pavia, *88*.
Lippi (i), *276-279*.
Lippi, Angelo, *276-279*.
Lippi, Antonio, *276-279*.
Lippi, Domenico, *276-279*, *300-304*.
Lippi, Ippolito, 43 nota 65, *276-279*.
Lisippo, *80*.
Lombardi, Alfonso, detto il Cittadella, *239*.
Lombardo, Biagio, *428*.
Londonio, Francesco, 8, 42 nota 32.
Longhi, Pietro, *551-554*.
Lorenzetti (i), *9*.
Lorrain, Claude, (Claudio), 71, *566-570*.
Lotto, Lorenzo, *295-298*.
Luca da Faenza, *vedi* Scaletti, Luca.
Luciani, Sebastiano, detto Sebastiano del Piombo (fra' Bastiano), *191*, *200*.
Luini, Bernardino, 49 nota 215.
Lupino, *159*.
Luteri, Giovanni, detto Dosso Dossi, *84*, *198*, *201*, *229*, *230*, *237*, *238*, *293*.
Luti, Benedetto, 43 nota 49, *305-313*.

Maestro dei Quattro Elementi, *8*.
Maestro del Coro Scrovegni, *8*.
Maestro del Giudizio di Salomone, *353-364*.
Maestro della Cappella Bonacolsi, *8*, *606*; *vedi anche* Secondo Maestro della Cappella Bonacolsi.
Maestro della Cappella Dotto, *3*.
Maestro dell'Albero della Vita, *9*, *13*.
Maestro della Tomba Fissiraga, *8*, *9*.
Maestro della torre della gabbia, *8*.
Maestro delle sante Faustina e Liberata, *3*.
Maestro del Redentore, *8*.
Maestro del Trittico di Santa Chiara, *5*, *6*.
Maestro di Gherardo Bianchi, *9*, *12*.
Maestro di palazzo d'Arco, 11, *59*, *60-61*.
Maestro di San Biagio di Ravecchia, *13*.
Maestro di San Francesco di Mantova, *3*, *5*, *6*.
Maestro di Sant'Andrea di Mantova, *9*, *10-11*.
Maestro di San Vincenzo Martire, *94*, *98*; *vedi anche* Fancelli, Bartolomeo.
Maestro di Vignola, *28-48*.
Maestro Orombelli (Orombelli Master), 47 nota 160, *96*; *vedi anche* Tura, Gian Francesco.
Maffei, Francesco, *353-364*, *365*, *381*.
Maganza, Alessandro, 44-45 nota 97.
Maganza, Vincenzo, 45 nota 97.
Maiano (da), Benedetto, *vedi* Benedetto da Maiano.
Malagoli, Bernardino, *446*.
Malagoli, Francesco, *446*.
Malatesta, Adeodato, 36, 53 nota 328.
Malosso, *vedi* Trotti, Giovanni Battista.
Malpizzi, Bernardino, 10, 48 nota 179, *228*, *287*, *288*, *295-298*, *391-397*.
Mancini (Mancina), Dionisio, 48 nota 175, 75, *403*, *494*.
Manet, Édouard, *319*.
Manetti, Rutilio, *165*.
Manfredi, Bartolomeo, *427*, *437*.
Mango (Menghi), Pietro, 3, 39, *86-87*, *295-298*, *405-413*, *414-417*, *419-420*, *421*.
Mantegna, Andrea, 14, 15, 17, 21, 24, 25, 35, 43 nota 44, 46 nota 134, 49 nota 226, 61, 63, 64, 66, 70, 71, 73, 74, 76, 78, 80, 81, *3*, *54-55*, *56-58*, *59*, *60-61*, *63*, *70*, *74*, *75*, *76*, *79*, *80*, *82*, *83*, *84*, *85*, *88*, *92*, *93*, *96*, *118-124*, *138-144*, *260-273*, *558-559*, *565*, *602-605*.
Mantegna (del), Carlo, 46 nota 134; *vedi anche* Richesani, Carlo.
Mantegna, Francesco, *63*, *84*, *92*.
Mantova (da), Michelangelo, *vedi* Michelangelo da Mantova.
Mantovano, Francesco, *vedi* Caldei, Francesco.
Mantovano, Rinaldo, *vedi* Rinaldi, Rinaldo.
Maratti, Carlo, *434*.
Marchesi, Girolamo, *94*.
Marchesi, Giuseppe, detto il Sansone, *440*.
Marcoleoni, Francesco, (Leone Francesco, Marcolion Francesco), *282*, *289*.
Marconi, Giovan Battista, *534-548*.
Marconi, Leandro, *560-561*.
Marini, Antonio, *428*, *463-464*.
Marini, Benedetto, *365*.
Marmion, Simion, *80*.
Maron (von), Anton, 8, 42 nota 32, *555*.
Maschera, Carlo, 78.
Masegne (dalle), fratelli, *12*.
Massari, Lucio, *344*.
Maulbertsch, Franz Anton, *499*.
Maurer, Hubert, 8.
Mazzocoli, Pietro, *506-514*.
Mazzola, Francesco, detto il Parmigianino ("Parmesan"), 11, 15, 61, 63, 73, *131*, *164*, *192-196*, *203*, *213*, *343*, *398*.
Mechel (de), Chrétien, *372*.
Meckenem (van), Israhel, *391-397*.
Medici (de'), Costantino, 80, *92*.
Medici (de'), Gian Luigi, 80, *60-61*, *92*.
Mellan, Claude, *377*.
Melone, Altobello, *81*.
Meloni (Mellone, Melone), Marco, *94*.
Menghi, Pietro *vedi* Mango, Pietro.
Mengs, Anton Raphael, 8, *597*.
Menozzi, Giuseppe, 33 fig. 8.
Merisi, Michelangelo (Michael Angelo), detto il Caravaggio ("Caravaggi"), 23, 49-50 nota 226, *366*, *495*.
Michelangelo, *vedi* Buonarroti, Michelangelo.
Michelangelo da Mantova, ("Michel Angielo di Mantoa"), *459-460*.
Michele di Matteo, *25*.
Micheli, Leonardo, 11, 42 nota 30, 44 nota 67.
Migliara, Giovanni, 52 nota 299, *566-570*.
Miglioretti, Pasquale, 27 fig. 5.
Milanese, *vedi* Cittadini, Pier Francesco.
Milani, Aureliano, *461*.
Milano (da), Francesco, *vedi* Francesco, da Milano.
Miosti, Giovanni, *391-397*.
Miradori, Luigi, detto il Genovesino, *365*, *381*.
Mocetto, Girolamo, *94*.
Modena (da), Barnaba, *vedi* Barnaba da Modena.
Modena (da), Tommaso, *vedi* Tommaso da Modena.
Mola, Pier Francesco, 78, 80, *562*,
Molosso, *vedi* Trotti, Giovanni Battista.
Moncalvo, *vedi* Caccia, Guglielmo.
Monnoyer, Antoine, *423*, *424-425*.
Monogrammista FV, *130*.
Monsignori, Francesco, *vedi* Bonsignori, Francesco.
Monsù Abramo, ("Monsù Abramo Oltramontano"), detto lo Scozzese, *440*.
Monsù Bernardo, *vedi* Keilhau, Eberhardt.
Monsù Montagna, *vedi* Mont (du), Renaud.
Monsù Suppin, *391-397*.
Mont (du), Renaud, detto Monsù Montagna, *428*.
Montagna, Bartolomeo, *76*, *81*, *94*.
Montagna, Benedetto, *81*.
Monte (da), Giovanni, *vedi* Giovanni da Monte.
Montelatici, Francesco, detto Cecco Bravo, *344*, *368-369*.
Mor (Moor), Anthonis (Anton), 35, *192-196*, *204*, *215*, *218*, *219*, *229*.
Morando, Paolo, detto il Cavazzola, *126*.
Moretto, *vedi* Bonvicino, Alessandro.
Moro, *vedi* Torbido, Francesco.
Moro, Marco, *566-570*.
Morone, Domenico, ("Dominicus Moronus Veronensis"), 30, 32, *62*, *70*, *613*.

Morone, Francesco, *95*.
Moroni, Giovan Battista, *130*.
Mosca, 49 nota 226, 59, 61, 76, 77, 79, 81, *130*; *vedi anche* Mosca, Francesco, [da Mantova].
Mosca, Domenico ("Dom."), *130*.
Mosca, Francesco, [da Lendinara], *130*.
Mosca, Francesco, [da Mantova], 10, *130*.
Mosca, Giacomo, 76, 77, 80, *564*.
Mosca, Gian Francesco, *130*.
Mosca, Simone, *130*.
Motta, Andrea, 5, 19, 20, 42 nota 13, 48 nota 175, *295-298*, *353-364*, *381*, *467-486*.
Motta, Camillo, *400*.
Mozzanica (da), Agostino, *vedi* Agostino da Mozzanica.
Muttoni, Bernardo, *344*.
Muziano, Girolamo, *295-298*.

Naselli, Francesco, 51 nota 285, *293*, *326-327*.
Nash, Joseph, *391-397*.
Nastasi (Anastasi), Ruggero, *276-279*.
Negri, Pietro Francesco Martino, *vedi* Neri, Pietro Martire.
Nelli, Ottaviano, *28-48*.
Neri ("Negri"), Pietro Martire ("Pietro Francesco Martino"), 3, 5, 42 nota 13, *368-369*, *381*, *399*, *403*.
Niccolini, Luigi, 15, 43 nota 58, 50 nota 253, *274*.
Niccolò (Nicolò) da Verona, *vedi* Solimani, Niccolò, da Verona.
Nosone, Girolamo, *487*.
Novelli, Francesco, *565*.
Novelli, Sebastiano, *126*.
Nuvolone, Giuseppe, *375*.
Nuzzi, Mario, detto Mario dei Fiori, *423-425*.

Obè, Gaetano, *599*.
Ongaro, *vedi* Iuricovitz, Giovanni.
Opitz, Martin, *414-417*.
Orioli, Giuseppe, 5, 28, 46-47 nota 146, 48 nota 188, 51 nota 278, 58, 72, 76, *488-490*, *492*, *495*.
Ornati, Mario, 34 fig. 9.
Orsi, Lelio, *342*.
Östberg, Ragnar, *391-397*.

Pace, Michelangelo, detto Michelangelo da Campidoglio, *459-460*.
Padovanino, *vedi* Varotari, Alessandro.
Pagani, Francesco, detto Francesco da Milano, *98*.
Paglia, Francesco, *453-455*.
Pagni, Benedetto, 10, 11, 81, *130*, *275*, *375*.
Paladini, Filippo, *219*.
Palagi, Pelagio, *596*.
Palma (il), 62, 63, 64, *231-232*, *242*.
Palma, Jacopo (Giacomo, Jacobus), il Giovane ("Palma giovine"), 4, 58, 72, 78, *305-307*, *314-317*, *323*, *325*, *350*, *400*, *440*, *493*.
Palma, Jacopo, il Vecchio ("Palma Vecchio", "Vieux Palme"), 61, *440*.
Palmezzano, Marco, *81*.
Paltronieri, Pietro, *441-442*.
Panetti, Domenico, *79*, *94*.
Pantoja de la Cruz, Juan, *230*.
Panza, Federico, 49 nota 215.
Paolo Fiammingo, *vedi* Pauwels, Franck.
Paolo Veneziano, *5*.
Paolo Veronese, *vedi* Caliari, Paolo.
Parentino, *vedi* Bernardino da Parenzo.
Parenzo (da), Bernardino, *vedi* Bernardino da Parenzo.
Parmigianino, *vedi* Mazzola, Francesco.
Parolini, Giacomo, *461*.
Pasinelli, Lorenzo, *440*.
Passe de Oude (de), Crispijn, *353-364*.
Passerotti, Bartolomeo, 36, 37 fig. 11.
Patricolo, Achille, 30, *62*, *453-455*, *613*.
Pauwels, Franck, detto Paolo Fiammingo, *314-317*.
Pavia (da), Antonio, *vedi* Antonio di Michele, da Canipanova.
Pavia (da), Liombeni, *vedi* Liombeni, da Pavia.
Pavia (da), Pietro, *vedi* Pietro da Pavia.
Pedemonte, Pompeo, *168-177*, *276-279*.
Pedon, Bartolomeo, *428*.
Pee (de), Engelhard, *282*.
Peeters, Jan, *428*.
Pelizza, Giuseppe, 44 nota 97, 52 nota 291, *295-298*.
Penni, Luca, *343*.
Peranda (i), *391-397*.
Peranda, Michelangelo, *319*, *320*, *322*, *323*, *325*.
Peranda, Sante ("Santo", "Santus"), 4, 34, 57, 58, 72, 74, 75, 78, *242*, *243*, *307*, *308*, *309*, *310*, *311*, *312*, *313*, *314-317*, *319*, *320*, *321*, *322*, *323*, *324*, *325*, *328*, *331*, *334*, *350*, *367*, *456*.
Perin del Vaga, *vedi* Bonaccorsi, Piero.
Perla, Fabrizio, *375*.
Perna, Pietro, *441-442*.
Perrier, François, *444*.
Perugino, *vedi* Vannucci, Pietro.
Peruzzini, Antonio Francesco, *463-464*.
Pesarese, *vedi* Cantarini, Simone.
Pianca, Giuseppe Antonio, *428*.
Piazza (i), [Scipione, Callisto e bottega], *283*.
Piazza, Paolo, *alias* Cosmo (fra') da Castelfranco, 45 nota 118, *286*.
Pichler, Johann Peter, *556*.
Pieraccini, Giuseppe, *441-442*.
Piero della Francesca, *87*.
Pietri (de'), Pietro, *421*.
Pietro da Cortona, *vedi* Berrettini, Pietro.
Pietro da Pavia, *25*.
Pietro da Vicenza, *81*.
Pietro dell'Oboe ("Pietro d'obue"), *vedi* Fabbri, Pietro.
Pinturicchio, *vedi* Bernardino di Betto.
Piola, Domenico, *432*.
Piombo (del), Sebastiano, *vedi* Luciani, Sebastiano.
Pippi, Giulio, detto Giulio Romano ("Julio Romano"), 4, 5, 9, 10, 11, 12, 21, 25, 36, 44 nota 76, 46 nota 135, 48 nota 180, 51 nota 276, 61, 62, 64, 65, 73, 74, 78, *49-53*, *74*, *96*, *105-108*, *109-116*, *118-124*, *125*, *127-129*, *130*, *132-137*, *138-144*, *146-150*, *151*, *152-158*, *159*, *160*, *161-162*, *163*, *164*, *165*, *166*, *168-177*, *180-190*, *192-196*, *213*, *214*, *221*, *222-225*, *226-227*, *236*, *241*, *248-259*, *260-273*, *275*, *289*, *294*, *305-313*, *391-397*, *405-413*, *414-417*, *467-486*, *531-532*.
Pisanello, *vedi* Pisano, Antonio.
Pisano, Antonio, detto il Pisanello, 38, *7*, *25*, *26-27*, *28-48*, *78*, *236*, *467-486*.
Pisano, Nicolò, *125*.
Pistocchi, Giuseppe, *571-581*.
Pitocchetto, *vedi* Ceruti, Giacomo.
Plattemberg, Matteo, *428*.
Poch, Giovanni, 51 nota 263.
Poli (i), *428*.
Poli, Biagio, *428*.
Polidoro da Caravaggio, *vedi* Caldara, Polidoro.
Pollaiolo (del), Antonio, *vedi* Antonio del Pollaiolo.
Pomarancio, *vedi* Nicolò Circignani.
Ponte (da), Francesco, detto Francesco Bassano, *286*, *295-298*.
Ponte (da), Jacopo, detto Jacopo Bassano ("Bassan il vecchio"), 22, 34, 53 nota 321, 58, 62, 66, 73, 74, 77, 79, *231-232*, *286*, *293*, *398*, *414-417*, *563*.
Ponte (da), Leandro, detto Leandro Bassano, *563*.
Pontevico, Silvio, *391-397*.
Ponzone, Matteo, *314-317*, *323*.
Ponzoni, Leonardo, *60-61*.
Pordenone, *vedi* De Sacchis, Giovanni Antonio.
Possenti, Gian Pietro, *344*, *346-347*.
Pourbus ("Burbis"), Frans (Francesco), il Giovane, *215*, *218*, *219*, *243*, *244*, *284*, *295-298*, *318*, *328*, *331*, *333*, *334*, *345*, *373-374*, *379*, *418*, *456*, *467-486*.
Poussin (Poussain), Nicolas, 17, 52 nota 308, 71.
Pozzo, Paolo, 12, 42 nota 8, 44 nota 80, *295-298*, *521-529*.
Pozzoserrato, *vedi* Toeput, Lodewijk.

Preda, Carlo, 50 nota 231, *375*.
Prete genovese; *vedi* Strozzi, Bernardo.
Primaticcio, Francesco, detto il Bologna, *275*.
Primo Maestro di Sant'Antonio in Polesine, *8*.
Procaccini, Camillo, *233*.
Procaccini, Giulio Cesare, *498*.
"Prospettivo milanese", *145*.
Provençal, *vedi* Gilles, Joseph.
Pseudo Bernardino di Mariotto, *94*.
Pseudo-Jacopino, *10-11*, *13*.
Pupini, Biagio, *213*.
Puzzi, Lanfranco, *166*, *602-605*.

Quellin, Erasmus, *452*.

Rabagli, Francesco, *558-559*.
Rados, Luigi, *295-298*.
Raffaello, *vedi* Sanzio, Raffaello.
Raibolini, Francesco, detto il Francia ("Francia Auri"), 15, 21, 44 nota 93, 46 nota 129, 49 nota 222, 60, *94*, *125*, *192-196*, *332*.
Raibolini, Giacomo, detto Giacomo Francia, *125*.
Raimondi, Marcantonio, *96*, *126*, *152-158*.
Raineri, Francesco Maria, detto lo Schivenoglia, 5, 8, 25, 42-43 nota 39, 63, 76, *499*, *515*.
Raymond, Ludovico, *607*.
Razzetti, Giuseppe, 12, 19, 28, 49 nota 221, 50 nota 229, 51 nota 276, 80, 81, *494*, *521-529*, *600-601*, *602-605*, *606*, *611-612*.
Régnier, Nicolas, *435*, *436*, *562*.
Reni, Guido, 24, 44 nota 81, 45 nota 111, 80, *293*, *434*, *438*.
Reuwich, Erhard, *78*.
Ribera (de), Jusepe, detto lo Spagnoletto, *353-364*, *491*, *496*.
Ricchi, Pietro, *282*, *414-417*, *421*.
Ricci, Archita, *399*.
Ricci, Marco, *428*, *463-464*.
Ricci, Sebastiano, *463-464*.
Ricciarelli, Daniele, detto Daniele da Volterra, *200*.
Riccio, Felice, detto Felice Brusasorci, *164*; *vedi anche* Brusasorci.
Richesani, Carlo, 46 nota 134; *vedi anche* Mantegna (del), Carlo.
Rigaud, Hyacinthe, *467-486*.
Rinaldi, Rinaldo, detto Rinaldo Mantovano, 11, 21, 22 fig. 4, 25, *74*, *130*, *161-162*, *163*, *165*, *203*.
Robusti, Domenico, detto Domenico Tintoretto, *215*, *299*.
Robusti, Jacopo, detto il Tintoretto, 33, *222-225*, *226-227*, *294*, *365*, *405-413*, *414-417*.
Romanelli, Francesco, *506-514*.
Romani, Girolamo, detto il Romanino, *165*.
Romano, Antoniazzo, *vedi* Aquili (degli), Antonio.
Romano, Gian Cristoforo, *vedi* Ganti, Gian Cristoforo.
Romano, Giulio, *vedi* Pippi, Giulio.
Rondelli, Francesco Antonio, 50 nota 253.
Rondinelli, Niccolò, *94*.
Rosa, Salvator, *463-464*.
Roselli, Nicolò, *165*.
Rosselli, Francesco, *145*.
Rossi (de'), Vincenzo, *200*.
Rosso Fiorentino, *295-298*.
Rotari, Pietro, 47 nota 164.
Rottenhammer, Hans, *391-397*.
Rubens, Peter Paul (Pietro Paolo), 14, 15, 20, 21, 22, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 35, 41, 48 nota 198, 49 nota 206, 61, 64, 69, 80, 81, *215*, *233*, *247*, *284*, *294*, *295-298*, *332*, *333*, *345*, *352*, *353-364*, *365*, *379*, *391-397*, *435*, *467-486*, *498*.
Rubone, Giulio, *214*, *260-273*.
Ruggeri (Ruggieri), Antonio, 15, 46 nota 129, 46 nota 131, 50 nota 253, 51 nota 256, *343*, *565*.
Ruta, Clemente, 45 nota 111.

Sabatelli, Luigi, 50 nota 240, *161-162*, *597*, *598*.
Sacchi, Andrea, 42 nota 39.
Sackerer (Sacher), Michael, *382-390*.
Sadeler, Ægidius [II], *248-259*, *341*, *345*, *382-390*, *423-425*, *549*.
Sadeler, Johannes [I], *234*, *283*, *382-390*.
Sadeler, Raphaël, *283*.
Saenredam, Jan, *382-390*.
Sala, Alessandro, *596*.
Sala, Benvenuto, *191*.
Salimbeni, Ventura, *295-298*.
Salis, Carlo, 18, 47 nota 164.
Salmista, *vedi* Zucchelli, Giovanni Salmista.
Salvi, Giovanni Battista, detto il Sassoferrato, *280*.
Samacchini, Orazio, *159*, *216*.
Sánchez Coello, Alonso, *205*.
Sánchez Cotán, Juan, *433*.
Sansone, *vedi* Marchesi, Giuseppe.
Santacroce (da), Girolamo, *vedi* Girolamo, da Santacroce.
Santino dei ritratti, *vedi* Vandi, Sante.
Santner, Karl (Carlo), 52 nota 285, *290*, *368-369*, *371*, *381*, *403*.
Sanzio, Raffaello (Rafaele d'Urbino, Raffael Sanzio d'Urbino, Raffaele d'Urbino, Raffaello di Urbino, Raphael), 24, 51 nota 263, 73, *76*, *93*, *96*, *125*, *126*, *130*, *152-158*, *216*, *295-298*, *295-298*, *343*, *521-529*, *534-548*.
Saraceni, Carlo, *335-340*.
Sartori, Giovanni Antonio, *403*.
Sassoferrato, *vedi* Salvi, Giovanni Battista.
Savery, Roelandt, *382-390*.
Scacco, Cristoforo, 17.
Scaletti, Luca, detto il Figurino, *159*, *161-162*.
Scamonelli (o Scamonolli), C., *611-612*.
Scarsella, Ippolito, detto lo Scarsellino (Scarsellini), 10, 61, *215*, *280*, *434*.
Schedoni, Bartolomeo, *305-313*.
Schiaminossi, Raffaello, *248-259*.
Schivenoglia, *vedi* Raineri, Francesco Maria.
Schmutzer, Jakob Matthias, *520*.
Schwarz, Christoph, *274*.
Scozzese, *vedi* Monsù Abramo.
Scultori, Diana, *164*.
Scultori, Giovan Battista, *203*.
Scuola, *vedi anche* Artista.
Scuola bolognese ("maniera bolognese"), 65, 75, 76, *299*, *438*, *445*, *492*.
Scuola emiliana, *236*, *441-442*, *453-455*, *458*.
Scuola emiliano-ferrarese, *94*.
Scuola ferrarese, *293*.
Scuola fiamminga, *229*, *233*, *234*, *247*, *345*, *380*, *414-417*, *423*, *423-425*.
Scuola fiorentina, *216*.
Scuola lombarda, *98*, *292*, *330*, *421*, *446*.
Scuola mantovana, *93*, *165*, *199*, *200*, *205*, *216*, *241*, *248-259*, *260-273*, *282*, *288*, *329*, *348*, *370*, *401*, *419-420*, *426*, *433*, *438*, *440*, *443*, *456*, *457*, *459-460*, *461*, *462*, *465*, *488-490*, *494*, *515*, *596*.
Scuola milanese, *438*.
Scuola muranese, *54-55*, *75*.
Scuola olandese, ("[Ecole] d'Hollande"), *452*.
Scuola parmense, *216*, *343*.
Scuola piemontese, *458*, *506-514*.
Scuola romana, ("Ecole de Rome"), *145*, *275*, *452*, *598*.
Scuola romanica, *2*.
Scuola (maniera) tedesca, 76, 80.
Scuola toscana, *235*.
Scuola umbra, *76*, *94*.
Scuola veneta, 36, *54-55*, *229*, *231-232*, *291*, *321*, *501-504*.
Scuola veneziana, *5*, *200*.
Scuola veronese, *56-58*, *167*, *192-196*.
Secondo Maestro della Cappella Bonacolsi, *10-11*; *vedi anche* Maestro della Cappella Bonacolsi.
Secondo Maestro di Sant'Antonio in Polesine, *8*.
Semplice (fra') da Verona, 10, 23, 45-46 nota 118, *165*, *391-397*, *440*.
Serafini (de'), Serafino, *602-605*.
Serlio, Sebastiano, *160*.
Siliprandi, Gino, *335*.

Silvestro, *300-304*.
Sindico (Sindaco), Pietro, 81, *598*.
Sirani, Elisabetta, *488-490*.
Smuglewicz, Franciszek, *521-529*.
Solimani, Niccolò (Nicolò), *alias* Nicolò da Verona, 9, 42-43 nota 39, 43 nota 41, *3*, *56-58*, *59*, *60-61*, *74*.
Somazzi, Stanislao, *520*, *534-548*.
Spada, Lionello, *286*.
Spagnoletto, *vedi* Ribera (de), Jusepe; *vedi anche* Crespi, Giuseppe Maria.
Spagnoli, Battista, 44 nota 69.
Spagnolo, *vedi* Crespi, Giuseppe Maria.
Spani, Prospero, detto il Clemente, *216*.
Speranza, Giovanni, *81*.
Sperimbergo, Luigi, *75*.
Spierre, François, *443*.
Squarcione, Francesco, *54-55*.
Staffieri, Giovan Battista, *582-584*, *585-592*.
Stefano (fra') da Carpi, 45 nota 118.
Stefano da Verona, 46 nota 135.
Stimmer, Tobias, *229*, *230*, *237*, *238*, *239*, *441-442*.
Strada, Jacopo, *86-87*, *161-162*, *532*.
Stradano, Giovanni, *164*.
Stroiffi, Ermanno, 3, *398*, *404*.
Strozzi, Bernardo (Prete genovese), *286*, *404*.
Suardi, Bartolomeo, detto il Bramantino, *75*, *84*, *236*.
Subleyras, Pierre, *533*.
Susterman, Justus, *vedi* Suttermans, Justus.
Sustris, Friedrich, *274*.
Suttermans (Sustermans), Justus, *197*, *204*, *215*, *218*, *219*, *333*, *345*, *351*, *368-369*, *377*, *378*, *379*, *380*, *436*, *562*.

Tacconi, Francesco, *81*.
Talami, Orazio, *445*.
Talpa, Bartolomeo, *83*.
Testana, Giuseppe, *402*.
Testelin, Henry, *418*.
Theotokopulos, Domenico, detto El Greco, *244*.
Thomassin, Philippe, *381*.
Thulden (van), Theodor, *295-298*.
Tiarini, Alessandro, *515*.
Tibaldi, Pellegrino, *130*.
Tinelli, Tiberio, *322*, *367*.
Tintoretto, Domenico, *vedi* Robusti, Domenico.
Tintoretto, Jacopo, *vedi* Robusti, Jacopo.
Tisi, Benvenuto, detto il Garofalo ("B. Garofalo"), 9, 48 nota 180, 49 nota 222, *280*, *293*.
Titi, Tiberio, *284*, *378*.
Tivani, Giuseppe, *403*.
Tiziano, *vedi* Vecellio, Tiziano.
Todeschini (Todeschino), *vedi* Cipper, Giacomo Francesco.
Toeput, Lodewijk, detto il Pozzoserrato, *382-390*.
Tomasi, Camillo, *459-460*.
Tommaso (Tomaso) da Modena, *13*, *602-605*.
Tonini, *vedi* Antonini.
Torbido, Francesco, detto il Moro, *126*, *131*.
Torelli, Pietro, *13*, *549*.
Torreggiani, Alfonso, 9, *381*.
Tortelli, Giuseppe, *461*.
Tortiroli, Giovan Battista, *399*.
Tragnolo, Vincenzo, *287*, *300-304*.
Trento (da), Antonio, *vedi* Antonio da Trento.
Treviso (da), Girolamo, *vedi* Girolamo da Treviso.
Trotti, Giovanni Battista, detto il Malosso ("Molossi"), 21, 62.
Tura, Gian Francesco, 18, 18 fig. 3, 48 nota 185, *93*, *96*; *vedi anche* Maestro Orombelli.
Turchi, Alessandro, detto l'Orbetto, 18, 47 nota 173, *429*.

Ugolino, [miniatore], *2*.
Ugolino, [pittore], *8*.

Vaga (del), Perin, *vedi* Bonaccorsi, Piero.
Vajani, Pietro, *70*.
Valckenborch (van), Friederich, *284*.
Valenza (da), Jacopo, *vedi* Jacopo da Valenza.
Van den Dyck, Daniel, *vedi* Dyck (van den), Daniel.
Van den Dyck, Francesco, *vedi* Dyck (van den), Francesco.
Van Dyck, Anton, *vedi* Dyck (van), Anton.
Van Meckenem, Israhel, *vedi* Meckenem (van), Israhel.
Van Thulden, Theodor, *vedi* Thulden (van), Theodor.
Van Valckenborch, Friederich, *vedi* Valckenborch (van), Friederich.
Vandi, Sante, detto Santino dei ritratti, *467-486*.
Vanni, Francesco, *293*.
Vannucci, Pietro, detto il Perugino, 49 nota 213, 66, *94*, *435*.
Varotari, Alessandro, detto il Padovanino, 33, 52 nota 315, *248-259*.
Vasari, Giorgio, 43 nota 62, *238*.
Vecellio, Marco, *286*.
Vecellio, Orazio, *240*.
Vecellio, Tiziano, 4, 9, 15, 33, 36, 61, 80, *93*, *168-177*, *191*, *198*, *200*, *215*, *229*, *230*, *231-232*, *239*, *244*, *248-259*, *289*, *295-298*, *319*, *332*, *335-340*, *353-364*, *375*, *382-390*, *444*.
Vergani, Giovan Battista, 8.
Vermeyen, Jan Cornelisz, *215*.
Vermiglio, Giuseppe, 29, 43 nota 58, 44 nota 83, 47 nota 163.
Vernet (Verné), Claude Joseph, 76, *564*.
Verona (da), Liberale, *vedi* Liberale da Verona.
Verona (da), Niccolò, *vedi* Solimani, Niccolò.
Verona (da), Semplice (fra'), *vedi* Semplice (fra') da Verona.
Verona (da), Stefano, *vedi* Stefano da Verona.
Veronese, *vedi* Caliari, Paolo.
Vespasiani, Giovan Francesco, *443*.
Vianburgo, Giovanni, *391-397*.
Vianelli, Antonio, *286*.
Viani (Vianini), Antonio Maria, detto il Vianino, 35, 44 nota 85, 59, 60, 61, 69, 75, 76, 77, 79, 81, *192-196*, *206-211*, *221*, *228*, *260-273*, *274*, *283*, *284*, *286*, *287*, *290*, *295-298*, *300-304*, *344*, *349*, *351*, *352*, *368-369*, *370*, *371*, *381*, *382-390*, *571-581*.
Vicenza (da), Pietro, *vedi* Pietro da Vicenza.
Vinci (da), Leonardo, *vedi* Leonardo da Vinci.
Vini, Sebastiano, *221*.
Vittoria, Alessandro, *159*.
Vivarini (i), *54-55*, *75*, *88*.
Vivarini, Bartolomeo (Bartolommeo), *75*.
Viviani, Giovanni, *467-486*.
Volpato, Giovanni, *534-548*.
Volterra (da), Daniele, *vedi* Ricciarelli, Daniele.
Von Aachen, Hans, *vedi* Aachen (von), Hans.
Von Engerth, Eduard, *vedi* Engerth (von), Eduard.
Von Maron, Anton, *vedi* Maron (von), Anton.
Vos (de), Maarten, *234*, *283*, *314-317*, *382-390*, *436*, *453-455*.
Vosterman, Lucas, 49 nota 226, *239*, *332*.

Wagner, Joseph, *493*.
Watteau, Antoine, *551-554*.
Wierix, famiglia, *282*.
Witte (de), Pieter, *vedi* Candid, Peter.

Zaganelli, Bernardino, *94*.
Zaganelli, Francesco, *94*.
Zais, Giuseppe, *501-504*.
Zaist, Giovan Battista, *285*.
Zampieri, Domenico, detto il Domenichino, *444*, *562*.
Zanetti, Annibale, *145*.
Zanetti, Lucio, *145*.
Zanguidi, Jacopo, detto il Bertoja, *192-196*.
Zavattari (gli), *25*.
Zona, Antonio, *607*.
Zoppo, Marco, *60-61*.
Zuccarelli, Francesco, *501-504*.
Zuccari, Federico, *212*, *318*, *405-413*.
Zucchelli, Giovanni Salmista, 61, *60-61*.

Indice dei luoghi

Acquanegra sul Chiese, San Fortunato, *493*.
Alba, *244*, *285*.
Alessandria, Museo Civico, *28-48*.
Ambras, *191*, *198*, *202*, *229*, *230*, *236*, *239*, *240*, *345*, *378*, *467-486*.
Ambras, castello di (Schloß Ambras, Porträtgalerie), *212*, *215*, *295-298*, *333*.
America, *200*.
Amsterdam, *382-390*.
Amsterdam, Rijksmuseum, *229*.
Amsterdam, Sotheby's (casa d'aste), *218*, *378*, *467-486*.
Anversa, *294*, *295-296*, *297*, *318*, *379*, *380*, *435*, *436*, *452*.
Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 15, *295-298*.
Aquileia, basilica, *1*.
Arabia, *86-87*.
Arbizzano, San Pietro Apostolo, *435*.
Arezzo, *38*, *41*, *60-61*.
Ariccia, palazzo Chigi, *405-413*.
Arras, bibliothèque municipale, *197*.
Ascoli, Pinacoteca Civica, *203*, *215*.
Asola, *94*, *165*, *300-304*, *453-455*.
Assisi, *344*, *378*.
Atene, *80*.
Augusta, 42 nota 11, *230*.
Augusta, Santa Croce, 44 nota 83.
Augusta, Städtische Kunstsammlungen, *597*.
Austin, collezione Manning-Suida, *562*.
Australia, collezione privata, *295-298*.
Austria, *275*, *487*.
Avigliana, *274*.
Avignone ("Avenionem"), *431*.

Badia Polesine, *93*.
Bagnolo San Vito, 19.
Barbarano, *282*.
Barbasso (Roncoferraro), parrocchiale, 43 nota 39, *499*.
Barbassolo (Roncoferraro), parrocchiale, *82*.
Barcellona, Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú, *378*.
Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *191*.
Bassano del Grappa, Museo Civico, *365*.
Battaglia Terme, villa Selvatico, *435*.
Bayeux, Hôtel des Ventes, *275*.
Beauregard, castello, *441-442*.
Beauvais, Musée Départemental de L'Oise, *505*.
Begozzo (Palidano di Gonzaga), villa Strozzi, *452*.
Belforte, *515*.
Belgio, *294*.
Berenzi (Castelgoffredo), *329*.
Bergamasco, *414-417*.
Bergamasco, collezione privata, *498*, *566-570*.
Bergamo, *342*, *405-413*, *414-417*, *419-420*, *421*, *600-601*.
Bergamo, Accademia Carrara, *81*, *216*, *305-313*, *314-317*.
Bergamo, San Bernardino, *295-298*.
Berlino, 25, *130*.
Berlino, mercato antiquario, *314-317*.
Berlino, Staatliche Museen, *166*, *391-397*.
Berlino, Zentralarchiv, 50 nota 246, *92*, *280*.
Birmingham, Museum of Art, *435*.
Boccadiganda (Borgoforte), *241*, *488-490*, *495*.
Boemia, *178*.
Bologna, 36, 43 nota 47, *20*, *138-144*, *216*, *299*, *344*, *351*, *404*, *437*, *438*, *440*, *444*, *445*, *456*, *491*, *492*, *496*, *560-561*.
Bologna, certosa, *vedi* Bologna, chiese (San Girolamo).
Bologna, chiese
  Domenico (San), *437*, *438*.
  Elena (Sant'), *443*.
  Francesco (San), *233*.
  Giacomo della Certosa (San), *440*, *444*.
  Giacomo Maggiore (San), *213*.
  Madonna di Galliera, *488-490*.
  Maria dei Servi (Santa), *438*.
  Salvatore (San), *403*.
Bologna, Collegio Artistico Venturoli, *607*.
Bologna, collezioni
  Cavriani, *344*.
  collezione privata, *295-298*.
  Zambeccari, *437*.
Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, *247*, *446*.
Bologna, Fondazione e Fototeca Zeri, 2, *93*, *166*, *163*, *215*, *260-273*, *284*, *305-313*, *332*, *429*, *467-486*.
Bologna, Museo della Musica, *550*.
Bologna, palazzo Vizzani, *159*.
Bologna, Pinacoteca Nazionale, 24, 44-45 nota 99, *25*, *98*, *344*, *437*, *438*, *444*.
Bolzano, *234*.
Bonizzo (Borgofranco sul Po), 9, 43 nota 47, 44 nota 87, *299*.
Bonn, Università, 25.
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, *428*.
Borgoforte, *349*.
Bosco Fontana (Marmirolo), eremo camaldolese, 10, 43 nota 62, 70, *428*.
Bosco Fontana, palazzina, *287*.
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, *215*.
Boston, Museum of Fine Arts, *75*, *379*.
Bozzolo, *165*.
Brandico, parrocchiale, *549*.
Brescia, 52 nota 290, *94*, *282*, *453-455*, *596*.
Brescia, Ateneo, *596*.
Brescia, Biblioteca Queriniana, *453-455*.
Brescia, chiese
  Caterina (Santa), *25*.
  Eufemia (Sant'), *549*.
  Francesco (San), *3*, *24*, *25*, *453-455*.
  Maria delle Grazie (Santa), *3*.
  Zenone (San), *3*.
Brescia, collezioni
  Barattier, *487*.
  collezione privata, *487*.
  Lechi, *163*.
Brescia, Museo di Santa Giulia, *25*.
Brescia, palazzo Ugoni (studiolo Ugoni), 52 nota 315.
Brescia, palazzo Vescovile, *94*.
Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo, 52 nota 315, *3*, *4*, *25*, *282*, *428*.
Bresciano, *375*, *414-417*, *549*, *611-612*.
Brianza, *506-514*.
Brusatasso (Suzzara), parrocchiale, *274*.
Brusuglio (Cormano), 21.
Bruxelles, *294*.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, *80*, *295-298*.
Bruxelles, Hôtel de Nassau, *197*.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 17, *145*, *159*, *229*, *230*, *294*.

Budapest, Szépművészeti Muzeum, *498*, *501-504*.
Buenos Aires, Museo National de Bellas Artes, *333*.
Burgos, *431*.

Caen, Musée des Beaux-Arts, 15.
Cairo, *86-87*.
Caldiero, *76*, *88*, *95*.
Cambridge, Fitzwilliam Museum, *346-347*.
Camerano, *434*.
Campitello (Marcaria), 10, 15, 43 nota 65, 46 nota 131, *276-279*, *494*.
Canale d'Agordo, *501-504*.
Canberra, *297*.
Canneto sull'Oglio, Santa Maria del Carmine, *488-490*.
Capodistria, Museo Regionale, *371*.
Capodistria, Sant'Anna, 40.
Carpi, *506-514*.
Carpi, Cassa di Risparmio di, 47 nota 150, 50 nota 243.
Carpi, collezione Foresti, *165*.
Carpi, duomo, *228*.
Carrara, duomo, *443*.
Carzaghetto (Canneto sull'Oglio), parrocchiale, 19.
Casale Monferrato, Museo Civico, *229*.
Casalmaggiore, 20, 21, 49 nota 210, 52 nota 299, *300-304*, *564*.
Casalmorano, 21, 49 nota 210.
Casaloldo, parrocchiale, 49 nota 215.
Caserta, *191*.
Caserta, palazzo Reale, *191*.
Castelbelforte, 44 nota 85, 52 nota 290, *274*,
Castelcucco ("Villa Cucca"), palazzo Leoni, *314-317*.
Castel d'Ario, parrocchiale, 19.
Castelgoffredo, *300-304*, *329*, *596*.
Castelgoffredo, collezione Acerbi Giuseppe, *596*.
Castelgoffredo, palazzo di Alfonso Gonzaga, *214*.
Castelporziano, *331*.
Castiglione delle Stiviere, 44 nota 80, *284*, *373*, *374*, *488*, *598*.
Castiglione delle Stiviere, Collegio delle Vergini, *284*, *373*, *374*, *467-486*, *597*.
Castiglione delle Stiviere, San Luigi Gonzaga, *76*, *492*, *494*.
Castiglione delle Stiviere, Santi Nazario e Celso, *597*.
Castiglione di Garfagnana, *367*.
Castiglione Mantovano, parrocchiale, *96*.
Cavriana, Santa Maria, pieve, *9*, *10*, *11*, *12*, *13*, *24*.
Cella Dati, palazzo Comunale, *446*.
Cenate d'Argon, 43 nota 40.
Cento, 51 nota 256, *300-304*, *437*, *438*.
Cento, Santa Maria Maddalena, *438*.
Cerese (Virgilio), parrocchiale, 47 nota 164.
Cesano Maderno, ISAL, 2.
Cesio Maggiore, parrocchiale, *445*.
Cesole (Marcaria), parrocchiale, 10.
Chambéry, Musée des beaux-arts, *165*, *467-486*.
Chantilly, Musée Condé, *215*.
Chartres, Musée des Beaux-Arts, *467-486*.
Chatsworth, raccolta del duca di Devonshire, *165*, *192-196*, *199*, *203*, *294*, *295-298*.
Chicago, The Art Institute, *84*, *94*.
Chioggia, San Domenico, *95*, *286*.
Cingia de' Botti, *344*.
Cittadella (Mantova), Santa Maria Nuova (Santa Maria Maggiore), *2*.
Città della Pieve, *342*.
Città del Vaticano, palazzi vaticani, *203*, *236*, *294*, *344*, *521-529*, *534-548*.
Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, *94*, *295-298*, *444*.
Città del Vaticano, San Pietro, *145*, *549*.
Cleveland, Cleveland Museum of Art, *159*.
Colloredo di Montalbano, collezione Nievo, *351*.
Colonia, *294*.
Colorno, *404*.
Commessaggio, Sant'Albino, 20, 48 nota 196, 49 nota 210, *491*, *496*.
Como, collezione Giovio (Museo gioviano, serie gioviana), 45 nota 103, *198*, *200*, *201*, *229*, *230*, *236*, *237*, *238*, *239*, *285*, *441-442*.
Como, collezione Rovelli Luigi, *201*.
Como, Musei Civici, *239*.
Como, Santissimo Crocifisso, santuario del, *375*.
Concordia sulla Secchia, *441-442*.
Conegliano, *435*.
Copenhagen, Statens Museum for Kunst, *428*.
Córdoba, Museo de Bellas Artes, *332*.
Correggio, *84*, *242*, *325*, *492*.
Correggio, Museo Civico, *192-196*, *244*.
Corsica, *431*.
Cosenza, duomo, *443*.
Cracovia, Castello di Wawel, *165*.
Crea, santuario, *60-61*.
Cremona, 33, 53 nota 329, *81*, *274*, *300-304*, *351*, *352*, *381*, *399*, *403*, *446*, *462*, *531-532*, *533*.
Cremona, chiese
  Abbondio (Sant'), *200*, *216*.
  Agata (Sant'), *213*, *365*.
  duomo, *25*, *282*.
  Giovanni Nuovo (San), *25*.
  Marcellino (San), *381*.
  Margherita (Santa), *285*.
  Pietro al Po (San), *300-304*.
  Sigismondo (San), *213*, *221*.
Cremona, collezione Stanga-Trecco, *322*.
Cremona, Loggia dei Militi, *80*.
Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone, *25*, *348*, *381*, *467-486*.
Crotta d'Adda, villa Stanga, *321*, *600-601*.
Cuba, *600-601*.
Curtatone, IV Missili (presidio militare), 1, *206-211*.

Damasco, *203*.
Danimarca, *606*.
Detroit, *84*.
Digione, Musée des Beaux-Arts, *423-425*.
Douai, Musée de la Chartreuse, *197*.
Dozza, castello Campeggi-Malvezzi, *440*.
Dresda, Gemäldegalerie, *293*, *427*, *463-464*, *467-486*.
Düsseldorf, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, *161-162*, *248-259*, *531-532*.

East Clandon, Hatchland Park, collezione Cobbe, *427*.
Egitto, *582-584*, *585-592*, *596*.
Emilia Romagna, *445*, *492*.
Empoli, Museo della Collegiata, *94*.
Este, *428*.
Europa, *49-50*, *51-53*, *282*, *596*.

Fabriano, duomo, *399*.
Fabriano, Santa Chiara, *346-347*.
Faenza, *488-490*.
Faenza, Pinacoteca Comunale, *159*, *600-601*.
Faenza, San Giovanni Battista, *159*.
Fano, Pinacoteca Civica, *493*.
Fano, Santa Maria Nuova, *94*.
Feldkirch, *487*.
Fermo, 49 nota 215, *294*.
Ferrara, 10, 11, 49 nota 225, 61, *60-61*, *70*, *75*, *88*, *197*, *215*, *219*, *231-232*, *233*, *240*, *280*, *284*, *289*, *293*, *294*, *326-327*, *328*, *344*, *345*, *351*, *352*, *440*.
Ferrara, chiese
  Antonio in Polesine (Sant'), *8*.
  Maria della Pietà (Santa), *440*.
  Maria in Vado (Santa), *293*, *351*.
  Maurelio (San), *326-327*.
  Paolo (San), *233*.
  Romano (San), *25*.

Stimmate, chiesa delle, *326-327*.
Ferrara, Conservatorio della Provvidenza, *215*.
Ferrara, Museo di Schifanoia, *215*.
Ferrara, palazzina di Marfisa, *219*.
Ferrara, palazzo Estense, *231-232*, *233*, *280*.
Ferrara, Pinacoteca Nazionale, *602-605*.
Fiandre, *534-548*.
Fiesole, *6*.
Firenze ("Fiorenza"), 32, *76*, *92*, *94*, *126*, *145*, *166*, *191*, *234*, *284*, *295-298*, *353*, *358*, *362*, *365*, *379*, *380*, *404*, *498*, *505*, *566-570*, *597*, *607*.
Firenze, archivio Alinari, 2.
Firenze, archivio Bardini, *80*.
Firenze, biblioteca degli Uffizi, *130*.
Firenze, Casa Buonarroti, *351*.
Firenze, chiese
Lorenzo (San), *351*.
Maria Maddalena de' Pazzi (Santa), *94*.
Maria Novella (Santa), *6*, *28-48*.
Michele e Gaetano (Santi), *200*.
Ognissanti, *344*.
Firenze, collezioni
Bardini, *79*.
Bengujat, *165*.
collezione privata, *335-340*.
Contini-Bonacossi, *96*, *297*.
Frascione Vittorio, *94*.
Massari Ricasoli, *93*.
Mattioli Maria, *167*.
Palma di Cesnola, *493*.
Firenze, Fondazione Horne, *96*.
Firenze, Fondazione (e Fototeca) Longhi, 2, 53 nota 325, *81*, *94*, *96*, *98*, *125*, *192-196*, *284*, *353-364*, *365*.
Firenze, Galleria degli Uffizi (Uffizi), 45, *6*, *93*, *164*, *200*, *202*, *215*, *219*, *229*, *230*, *237*, *238*, *239*, *285*, *295-298*, *318*, *333*, *351*, *365*, *372*, *378*, *441-442*, *467-486*.
Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, *314-317*.
Firenze, Kunsthistorisches Institut, *94*.
Firenze, palazzo Davanzati, *8*.
Firenze, palazzo Pitti, 30, *94*, *126*, *165*, *204*, *332*, *333*, *345*, *380*, *418*.
Firenze, palazzo Vecchio, *238*.
Firenze, Poggio Imperiale, *204*.
Firenze, Sotheby's (casa d'aste), *8*, *499*.
Firenze, villa di Bellagio, *28-48*.
Firenze, villa I Tatti, Fondazione Berenson, 47 nota 160.
Foligno, collezione Bastioli, *467-486*.
Fontainebleau ("Fontanableò"), *191*, *275*.
Fontevivo, abbazia, 50 nota 227.
Forlì, *81*.
Forlì, Pinacoteca, *446*.
Forlì, San Mercuriale, *81*.
Fornovo di Taro, *145*.
Fossato (Rodigo), 53 nota 335.
Fraine, parrocchiale, *375*.
Francia, 14, 19, *145*, *191*, *215*, *219*, *239*, *247*, *289*, *351*, *370*, *565*, *598*.
Francoforte, Städelsches Kunstinstitut, 11, *95*.
Frassine (Mantova), 46 nota 121.
Frassino (Peschiera del Garda), santuario, *344*.
Frederikssund, Willumsens Museum, *606*.
Friuli, *351*.
Frugarolo, *28-48*.

Gabbiana (Marcaria), parrocchiale, *98*.
Galvagnina (Moglia), *260-273*.
Gandino, Museo della basilica, *421*.
Gazoldo degli Ippoliti (Gazoldo), 26.
Gazzuolo ("Gazuolo"), casa Rizzini Anna, *566-570*.
Gemona, Sant'Antonio, 40.
Genova, *145*, *179*, *318*, *321*, *333*, *353*, *358*, *376*, *428*.
Genova, casa Durazzo, 57.
Genova, collezioni
collezione privata, *198*.
Imperiali Gian Vincenzo, *353-364*.
Musante Mario, *178*, *179*, *202*, *291*, *292*.
Ottolini Maria, *422*, *550*.
Zerbone, *562*.
Genova, palazzo Reale, *240*, *215*, *506-514*.
Genova, Wannenes (casa d'aste), *494*.
Germania, 44 nota 83, *367*.
Germania, collezione Goldschmidt L., *332*.
Gerusalemme, *86-87*, *145*.
Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, 4, 42 nota 7.
Goito, 10.
Goito, castello, *70*.
Goito, parrocchiale, 45 nota 118, *493*.
Golasecca, 21, 49 nota 210.
Gonzaga, palazzo marchionale, *70*.
Gonzaga, villa Speroni, *506-514*.
Governolo (Roncoferraro), Sant'Erasmo, *515*.
Grasse, Notre-Dame-du-Puy, *295-298*.
Gravina, *431*.
Grazie (Curtatone), Santa Maria delle Grazie, santuario, 9, *95*, *214*, *274*, *422*, *467-486*, *493*, *497*.
Grenoble, Musée des Beaux-Arts, 23, 50 nota 227.
Guastalla, *96*, *198*, *202*, *212*, *230*, *240*, *300-304*, *332*, *342*, *343*, *438*.
Guastalla, Santa Maria dei Servi, *491*.
Guidizzolo, collezione Montalto Diana Teresa, *166*.
Guidizzolo, collezione Montalto Rizzini Maria, *166*.
Guidizzolo, San Lorenzo, oratorio, *94*.
Guidizzolo, Villa Rizzini, *166*.

Haarlem, Teylers Museum, *314-317*.
Hampton Court, *229*, *230*, *260-273*.
's-Heerenberg, Fondazione Bergh, *230*.
Houston, Museum of Fine Arts, *280*, *299*.
Hradek u Nechanic, castello, *341*.

Imola, Museo Diocesano, *492*.
Imola, Santi Nicolò e Domenico, *492*.
Imola, Suffragio, chiesa del, *488-490*.
Inghilterra, *200*, *240*, *260-273*.
Ingolstadt, *414-417*.
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, *452*, *557*.
Italia, 13, *2*, *282*, *294*, *353-364*, *365*, *431*, *435*, *452*, *596*, *598*, *608*.
Italia centrale, *405-413*.
Italia settentrionale, *286*, *379*.

Kassel, Staatliche Museen, *197*, *295-298*.
Klosterneuburg, *341*.
Kreuzlingen, collezione Heinz Kisters, *319*.

Laeken, *145*.
L'Aia, Koninklijk Huisarchief, *197*.
L'Aia, Mauritshuis, *372*.
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, *200*.
Lecce, collezione Terragno, *382-390*.
Legnago, *348*.
Lendinara, *130*, *372*, *516-519*, *530*, *549*.
Lille, Palais des Beaux-Arts, *164*, *297*, *531-532*.
Lione, 16.
Lipsia, collezione privata, *191*.
Lisbona, *60-61*.
Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, *215*.
Liverpool, Walker Art Gallery, *197*.
Locate, *571-581*, *582-584*, *585-592*, *593-594*, *595*.
Locko Park, *215*, *240*.
Lodi, *25*.

Lodi, Incoronata, chiesa dell', *283*.
Lodi, Museo Civico, *283*.
Lodi, San Francesco, *8*, *25*.
Lombardia, *380*, *556*.
Londra, 47 nota 160, *25*, *60-61*, *70*, *88*, *284*, *294*, *295-296*, *297*, *298*, *349*, *351*, *378*, *379*.
Londra, Bonhams (casa d'aste), *501-504*.
Londra, Bridgewater House, *326-327*.
Londra, British Museum, *86-87*, *88*, *130*, *164*, *212*.
Londra, Christie's (casa d'aste), 43 nota 49, *60-61*, *75*, *200*, *295-298*, *318*.
Londra, collezioni
Betts A.L., *145*.
Burchard, *295-298*.
collezione privata, *151*, *191*, *295-298*.
Earl of Northbrook, *427*.
Ellesmere, *159*, *165*.
Harris Henry, *60-61*.
Pallavicini, *467-486*.
Rudolf, *305-313*.
Seilern, *203*.
Londra, Courtauld Institute of Art, *203*.
Londra, National Gallery, 43 nota 44, 50 nota 247, *70*, *75*, *96*, *166*.
Londra, National Portrait Gallery, *562*.
Londra, Northwich Park, *200*.
Londra, Phillips (casa d'aste), *437*.
Londra, Sotheby Parke Bernet & Co. (casa d'aste), *305-313*.
Londra, Sotheby's (casa d'aste), 47 nota 160, *145*, *215*, *240*, *299*, *305-313*, *314-317*, *427*.
Londra, South Kensington, Christie's (casa d'aste), *218*.
Londra, Tower Armouries, *229*.
Londra, Victoria and Albert Museum, *318*.
Londra, Wellcome Historical Medical Museum, *145*.
Londra, Witt Library, 47 nota 160.
Los Angeles, *237*.
Los Angeles, Armand Hammer Museum, *198*, *233*.
Los Angeles, Sotheby-Parke Bernet (casa d'aste), *237*.
Lovere, Pinacoteca Tadini, *220*.
Lucca, Fondazione Ragghianti, 2, 53 nota 325, *8*, *20*, *62*, *70*, *81*, *95*, *192-196*, *367*, *398*, *496*.
Lucca, Santa Maria Foris Portam, *438*.
Lucerna, Fischer (casa d'aste), *96*.
Luzzara, collezione Buris Eleonora Cibele, *600-601*, *611-612*.
Luzzara, San Giorgio, *445*.

Madrid, Alcázar, *230*, *248-259*.
Madrid, collezioni
d'Alba, *229*.
Montellano, *318*.
de Navas Luis, *218*.
Madrid, Museo del Prado, *130*, *215*, *230*, *331*, *332*, *378*.
Madrid, palazzo Episcopale, *443*.
Madrid, San Lorenzo El Escorial, *200*, *230*, *295-298*, *375*, *437*.
Magenta, 9.
Magonza, *78*.
Malavicina (Roverbella), parrocchiale, 9, 20, *295-298*.
Malines, 49 nota 206.
Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, *295-298*.
Manta, castello, *506-514*.
Mantova, Accademia Virgiliana (Accademia, Accademia delle Belle Arti, Accademia della Pittura, Accademia di Pittura, Scultura e Architettura, Accademia Reale, Accademia Scientifica, Reale Accademia, Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti), 5, 8, 13, 14, 15, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 34, 42 nota 30, 49 nota 215, 49 nota 222, 50 nota 228, 59, 75, 77, 79, *75*, *76*, *84*, *88*, *98*, *130*, *163*, *164*, *216*, *218*, *281*, *286*, *289*, *293*, *294*, *295-298*, *326-327*, *328*, *341*, *343*, *345*, *346-347*, *348*, *349*, *352*, *353-364*, *368-369*, *377*, *378*, *400*, *444*, *494*, *496*, *497*, *520*, *521-529*, *531-532*, *533*, *549*, *555*, *556*, *557*, *558-559*, *560-561*, *562*, *563*, *564*, *565*, *598*, *602-605*; *vedi anche* Mantova, palazzo Accademico.
Mantova, ancona di Sant'Agnese, *vedi* Mantova, piazza Virgiliana.
Mantova, antiquario Bressanelli, *201*.
Mantova, Archivio di Stato, 2, 5, 24, 25, 31, *145*, *599*, *606*.
Mantova, Archivio Storico Comunale, 36, *566-570*, *599*.
Mantova, Archivio Storico Diocesano, *2*.
Mantova, Associazione per i Monumenti Domenicani, 1.
Mantova, Azienda Ospedaliera Carlo Poma, 39, 48 nota 176, *60-61*, *287*, *423-425*, *497*.
Mantova, battistero, 36, *1*, *8*, *12*.
Mantova, biblioteca Comunale (biblioteca Governativa, biblioteca pubblica, I.R. Biblioteca), 2, 13, 14, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 45 nota 102, 49 nota 221, 51 nota 278, 52 nota 285, 52 nota 293, *164*, *198*, *199*, *200*, *201*, *229*, *230*, *236*, *237*, *238*, *239*, *240*, *295-296*, *297*, *298*, *326-327*, *365*, *366*, *373*, *374*, *381*, *520*, *530*, *555*.
Mantova, biblioteca mediateca Gino Baratta, 53 nota 328, 53 nota 330, *214*.
Mantova, Ca' degli Uberti, *49-53*.
Mantova, Camera di Commercio, 32, *366*, *516-519*, *530*.
Mantova, Cantelma (la), *vedi* Mantova, chiese (Santa Maria della Presentazione).
Mantova, Carmelino (il), *vedi* Mantova, chiese (Santa Maria del Paradiso).
Mantova, Carmine (il), *vedi* Mantova, chiese (Santa Maria Annunciata).
Mantova, case
Agnelli, 36, 38, *131*, *138-144*, *151*, *168-177*.
Bancari, *372*.
Biondi, *vedi* Mantova, palazzo Biondi.
Ceresara Paride, *vedi* Mantova, palazzo del Diavolo.
Fiera (casa dei Fiera, casa di Battista Fiera), 80, *25*, *96*.
Finardi, *104*.
Ghirardini Plinio, *78*.
Hannau, *56-58*.
Martinelli, 19.
Norsa, *506-514*.
Nuvolari, 81, *372*.
Ruggero, *62*.
Tognini, *25*.
Mantova, Caserma della Guardia di Finanza, 36, *99-103*.
Mantova, cattedrale, *vedi* Mantova, chiese (San Pietro).
Mantova, Ca' Zojosa, *70*.
Mantova, certosa, *vedi* Mantova, chiese (Santa Trinità).
Mantova, chiese; *vedi anche* Mantova, oratori.
Agata (Sant'), *70*.
Agnese (Sant'), 9, 14, 21, 23, 43 nota 49, 47 nota 146, 51-52 nota 285, 59, 76, *198*, *228*, *274*, *283*, *288*, *290*, *349*, *494*, *515*.
Agostiniani (degli), 63, 65, 67, 69, 76; *vedi anche* Sant'Agnese; Santissima Trinità.
Ambrogio (Sant'), 12, 44 nota 89.
Andrea (Sant'), 11, 12, 19, 27, 36, 44 nota 76, 48 nota 188, 80, 81, *9*, *63*, *80*, *82*, *83*, *84*, *98*, *130*, *163*, *241*, *284*, *295-296*, *297*, *298*, *370*, *375*, *422*, *452*, *560-561*, *566-570*, *597*.
Antonio Abate (Sant'), 26, 27, 80, 81, *20*, *21*, *23*, *24*, *214*, *228*, *288*.
Apollonia (Sant'), 11, 12, 19, 21, 48 nota 185, 50 nota 240, *125*, *533*.
Barbara (Santa), 20, 28, *160*, *163*, *213*, *452*, *467-486*, *488-490*, *534-548*, *595*.
Barnaba (San) ("Santo Barnaba"), 9, 10, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 23, 42 nota 39, 44 nota 82, 45 nota 111, 47 nota 149, 47 nota 159, 48 nota 179, 63, 69, *93*, *96*, *130*, *217*, *244*, *330*, *343*, *399*, *422*, *439*, *493*, *495*; *vedi anche* Mantova, chiese (dei serviti).
barnabiti (dei), 63, 65, 68; *vedi anche* San Carlo.
camaldolesi (dei), *vedi* Bosco Fontana, eremo camaldolese.
Carità (Santa), *vedi* Santa Maria della Carità.
Carlo (San), [chiesa dei barnabiti], 14, 16, 21, 23, 50 nota 231, 67, 68, 70, *203*, *228*, *399*, *438*, *492*.
carmelitani scalzi (dei), 67, 69; *vedi anche* Santa Teresa.
Caterina (Santa), [della Ruota], 9, 12, 13, 19, 24, 45 nota 110, 48

nota 185, 69.
Caterina da Siena (Santa), 14, 16, 66, 68, 69, *94*, *419-420*, *423-425*.
Cristoforo (San), 9, 14, 15, 43 nota 51, 43 nota 53, 47 nota 147, 61, *94*, *329*, *400*.
Croce Vecchia (Croce), 12.
crociferi (dei), 68, 69; *vedi anche* San Tommaso.
domenicani (dei), 62, 64, 65, 66, 68, 69, 70, *431*; *vedi anche* San Domenico.
Domenico (San), 13, 14, 16, 19, 20, 46 nota 135, 48 nota 185, *9*, *10*, *11*, *13*, *20*, *56*, *57-58*, *74*, *75*, *94*, *95*, *164*, *342*, *439*, *492*, *493*, *533*, *549*, *555*.
Egidio (Sant'), 43 nota 56, 45 nota 112, 46 nota 131, *164*, *199*, *488-490*, *495*, *562*, *607*.
Elisabetta "a Gradaro" (Santa), 10.
filippini (dei), 62, 66, 67, 68, 70; *vedi anche* Immacolata Concezione, [dei filippini].
francescani (dei), 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 76, *212*, *401*, *421*, *445*; *vedi anche* San Francesco; San Francesco da Paola.
Francesco (San), 11, 14, 15, 16, 19, 21, 23, 26, 40, 46 nota 134, 48 nota 179, 48 nota 185, 49 nota 213, 50 nota 245, 61, 80, 81, *3*, *5*, *6*, *9*, *10*, *11*, *24*, *25*, *59*, *60-61*, *76*, *88*, *96*, *125*, *203*, *214*, *228*, *288*, *375*, *421*, *431*, *439*, *445*, *457*, *461*, *467-486*, *497*, *602-605*.
Francesco da Paola (San), [chiesa dei paolotti], 14, 16, 65, *370*, *403*, *421*.
Francesco di Sales (San), 18, 19, 29, 43 nota 58, 47 nota 163, *62*, *403*, *491*.
Gervasio e Protasio (Santi), (San Gervasio), 12, 44 nota 89, 45-46 nota 118, 46 nota 135, *70*.
gesuiti (dei), *vedi* Santissima Trinità.
Giacomo e Filippo (Santi), (San Giacomo), 12, 19, 20, 48 nota 188, *492*.
Giovanni delle Carrette (San), 9, 14, 16, 19, 45 nota 109, 51 nota 278, 61, 63, *192-196*.
Giovanni del Tempio (San), 12, *22*.
Girolamo (San), 19, 45 nota 110.
Giuseppe (San), 10, *282*, *497*.
Immacolata Concezione, [dei cappuccini], 23, 45 nota 118.
Immacolata Concezione, [dei filippini], 14, 18, *82*, *491*, *496*; *vedi anche* Mantova, chiese (dei filippini).
Lazzaro fuori porta Pradella (San), 14.
Leonardo (San), 10, 15, 46 nota 129, 46 nota 131, *95*, *192-196*, *598*.
Lorenzino (San), 19, 48 nota 183, *260-273*, *284*.
Lorenzo (San), *375*.
Lucia (Santa), 10, 43 nota 56, *98*, *282*.
Luigi (Ludovico) re di Francia (San), 14, 16, *282*, *370*.
madri di San Barnaba (delle), 63.
madri di San Giovanni (delle), *vedi* San Giovanni delle Carrette.
madri servite (delle), 65, 66.
Marco (San), 8, 9, 14, 43 nota 39, 43 nota 39, 43 nota 41, 61, 76, *130*, *235*, *499*.
Maria Annunciata (Santa) (Annunziata, Santissima Annunziata), detto il Carmine (Santa Maria del Carmine, convento dei carmelitani), 10, 11, 19, 28, 43 nota 63, 43 nota 64, 43 nota 65, 44 nota 69, 80, *145*, *342*.
Maria degli Angeli (Santa), 45 nota 109, *59*, *60-61*, *282*.
Maria del Gradaro (Santa), (il Gradaro), 9, 43 nota 51, 47 nota 147, *3*, *8*, *400*.
Maria della Carità (Santa), (Santa Carità), 12, 13, 80, *59*, *125*, *549*.
Maria della Concezione (Santa), [delle cappuccine], 10.
Maria della Misericordia (Santa), 10, 14, 16.
Maria della Passione (Santa), *vedi* Mantova, Scuola Segreta.
Maria della Presentazione (Santa), (la Cantelma), 16, 18, 67.
Maria dell'Argine (Santa), 14, 32, *366*.
Maria della Vittoria (Santa), (chiesa dei filippini), 14, 47 nota 162, 80, 81, *82*, *92*, *96*, *98*, *565*.
Maria dell'Orto (Sana) ("Madonna del Orto"), 50 nota 226.
Maria del Melone (Santa), *vedi* Mantova, oratori (Santa Croce).
Maria del Paradiso (Santa), detto il Carmelino, 10.
Maria del Popolo (Santa) (Madonna del Popolo), 19, 48 nota 185, 80, *25*, *96*.
Maria Gentile (Santa), *vedi* Mantova, oratori (Santi Innocentini).
Maria Maddalena (Santa), 10.
Marta (Santa), 12, 19, 48 nota 185.
Martino (San), 10, 43 nota 58, *346-347*, *352*.
Matteo (San), 8.
Maurizio (San), (chiesa dei teatini), 5, 11, 14, 15, 16, 19, 20, 42 nota 13, 45 nota 97, 46 nota 130, 48 nota 179, 48 nota 188, 50 nota 232, 68, 69, 70, *295-298*, *452*, *490*, *597*.
Napoleone (San), 14, 21; *vedi anche* San Maurizio.
Niccolò (San) (San Nicolò), 14, 16, 19, 45 nota 110, 48 nota 176, 62, 66, 67.
Ognissanti ("in loco Omnium Sanctorum"), 14, 19, 48 nota 175, *3*, *4*, *5*, *56*, *57-58*, *192-196*, *233*, *497*.
olivetani (degli), 63; *vedi anche* San Cristoforo; Santa Maria del Gradaro.
Orsola (Sant'), 9, 10, 11, 12, 13, 14, 19, 22, 23, 29, 35, 44 nota 75, 45 nota 110, 46 nota 124, 47 nota 171, 47 nota 173, 48 nota 175, 48 nota 176, 49 nota 225, 51-52 nota 285, 60, 61, 75, 76, 79, 80, 81, *76*, *79*, *81*, *98*, *130*, *163*, *164*, *166*, *197*, *204*, *215*, *216*, *218*, *219*, *231-232*, *233*, *274*, *280*, *281*, *286*, *289*, *293*, *294*, *299*, *326-327*, *328*, *329*, *335-340*, *341*, *343*, *344*, *345*, *346-347*, *348*, *349*, *351*, *352*, *365*, *368-369*, *370*, *377*, *378*, *444*, *452*, *456*, *458*, *495*, *496*, *497*.
Paola (Santa), 10, 43 nota 53, 75, 76, *99-103*, *130*, *163*, *164*, *286*, *329*, *343*, *348*, *368-369*, *426*.
Paolo (San), *1*, *12*.
paolotti (dei), *vedi* San Francesco da Paola.
Pietro (San) (cattedrale, duomo), 11, 14, 15, 18, 19, 20, 29, 36, 48 nota 194, 48 nota 196, *12*, *25*, *59*, *70*, *164*, *192-196*, *199*, *203*, *213*, *274*, *286*, *294*, *300-304*, *326-327*, *346-347*, *353-364*, *400*, *434*, *444*, *491*, *494*, *571-581*.
Pietro Martire (San), 12.
riformati (dei), *vedi* Santo Spirito.
Rocco (San), 12.
Salvatore (San), 10, *8*, *370*.
Sebastiano (San), 10, 11, 44 nota 97, 80, 81, *74*, *217*.
serviti (dei), 65, 66, 67, 68, 69; *vedi anche* San Barnaba.
Silvestro (San), 12, 44 nota 91.
Simone e Giuda (Santi), (San Simone), 11, 12, 44 nota 93, *274*.
Speciosa (Santa), *12*.
Spirito (Santo) (chiesa dei riformati), 14, 16, 20, 23, 46 nota 118, 50 nota 231, 65-66, 69, 76, *99-103*, *127-129*, *499*.
Stefano (Santo), 48 nota 185.
teatini (dei), *vedi* San Maurizio.
Teresa (Santa), [dei carmelitani scalzi], 11, 14, 16, *59*, *444*, *515*.
Teresa (Santa), [delle carmelitane], 10, 18, 20.
terziarie di San Francesco (delle), 62, 64, 67, 68-69, *282*, *330*, *370*.
Tommaso (San), 14, 16, *2*.
Trinità (Santa), detta la Certosa, 10, 43 nota 58.
Trinità (Santissima) ("chiesa del Giesù", Santa Trinità, Trinità), 9, 14, 15, 21, 26, 33, 47 nota 146, 47 nota 169, 61, 68, 69, 75, 76, 80, 81, *282*, *283*, *288*, *295-298*, *299*, *326-327*, *373-374*, *443*, *494*, *495*, *496*, *515*.
Vincenzo (San), 14, 46 nota 135, 47 nota 148, 80, *59*, *88*, *94*.
Zenone (San), 12, 19, 48 nota 185.
Mantova, collegio gesuitico, *vedi* Mantova, Ginnasio; Mantova, Liceo Virgilio; Mantova, palazzo degli Studi.
Mantova, collezioni
Accordi Pietro, *434*.
Acerbi Giuseppe, *596*.
Agnelli Ferrante, *555*, *556*, *557*.
Alessandri Angelo, *244*.
Amorotti Andreasi, *372*.
Andreasi, *70*.
d'Arco, 34, *284*; *vedi anche* d'Arco Carlo; Mantova, palazzo d'Arco.
d'Arco Carlo, *75*, *88*; *vedi anche* d'Arco; Mantova, palazzo d'Arco.
Belluti Sigismondo, *166*.

Berger Giovanni, *599*.
Bevilacqua, *70*.
Borali (Coriolano o Bartolomeo), 44 nota 83.
Bottani Giovanni, 44 nota 81.
Brivio Cavriani Daria, *597*.
Bulbarelli Auro, 36, *391-397*, *447-451*, *610*.
Campi Felice, *520*.
Cavriani, *215*, *333*, *422*, *452*, *463-464*, *467-486*, *487*, *597*; *vedi anche* Mantova, palazzo Cavriani.
Chiaves Giovan Battista, *75*.
Coen Felice, 16.
collezione privata, *166*, *295-298*, *333*, *352*, *373-374*, *400*, *467-486*, *499*, *505*.
Dolci Ugo, *376*, *429*, *609*.
Facchini-Nievo, *74*.
Fochessati, *70*.
Freddi Romano, *vedi* San Silvestro, collezione Freddi Romano.
Garilli Bruno, *610*.
Gobio Francesco, *70*.
Gonzaga d'Este Margherita, *197*, *216*, *218*, *231-232*, *233*, *280*, *289*, *296*.
Gonzaga e Gonzaga Nevers, 42 nota 2, *75*, *201*, *216*, *289*, *372*.
Gonzaga Silvio, *70*.
Lanzoni Annibale, *436*.
Lubiam, *440*.
Masetti, *75*, *88*.
Mavezzi Barbieri, *432*.
Mazzini Beduschi Nerina, *418*.
Montalto Rizzini Maria, *166*.
Nievo Alessandro, 7, 42-43 nota 39, *295-298*, *351*, *562*.
Nievo Antonio, *351*.
Nonio, 9, *372*.
Norsa Annibale, *506-514*.
Petrozzani, *284*.
Poma, *166*.
Pozzo Paolo, 12, 44 nota 80.
Raffaldini Arturo, *436*.
Rasini, *96*.
Reseghini (Raseghini, Rasseghini) Paolo, 44 nota 83.
Revedin Magnaguti Fanny, *607*.
Rizzini Francesco, *166*.
Rizzini Italo, *166*.
Scarpari Forattini Virgilio, 35, 36, *201*, *427*, *501-504*, *610*.
Striggi, *597*.
Strozzi, *295-298*.
Susani Gaetano (e Susani Luigi), 11, 15, 24, 27, 46 nota 122, 51 nota 261, 51 nota 263, *59*, *375*.
Unicredit, 36, *199*, *201*, *215*.
Venier Francesco, *467-486*.
Mantova, Comando dei Carabinieri, *398*, *593-594*.
Mantova, Conservatorio di Musica Lucio Campiani, 51 nota 278.
Mantova, contrade; *vedi anche* Mantova, quartiere.
Bellalancia, *12*, *49-50*, *51-53*, *65-68*, *71-72*, *89-90*, *138-144*, *220*; *vedi anche* Mantova, quartiere Bellalancia.
Breda dall'Acqua, 10.
Cigno, *152-158*.
Rovere, *168-177*.
Torre Mozza, *166*.
Unicorno, *244*.
Mantova, corso Garibaldi, *99-103*,
Mantova, corso Vittorio Emanuele II (largo Pradella, Pradella), 19, *168-177*, *294*.
Mantova, duomo, *vedi* Mantova, chiese (San Pietro).
Mantova, Fondazione Banca Agricola Mantovana, 1, 15, 23, *606*.
Mantova, Ghetto, *516-519*.
Mantova, Ginnasio (collegio gesuitico, "Ginasio", "l'Inferiora", Reale Ginnasio, Regio Demaniale Ginnasio, Regio Ginnasio, "Scuole Inferiori"), 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 22, 25, 29, 49 nota 226, 51 nota 278, 52 nota 285, 59, 60, 69, *75*, *76*, *81*, *98*, *130*, *163*, *164*, *197*, *204*, *215*, *216*, *218*, *219*, *231-232*, *233*, *274*, *280*, *281*, *286*, *289*, *293*, *294*, *295-296*, *299*, *326-327*, *328*, *329*, *335-340*, *341*, *342*, *343*, *344*, *345*, *346-347*, *348*, *349*, *351*, *352*, *365*, *368-369*, *371*, *373*, *374*, *377*, *378*, *381*, *443*, *444*, *452*, *461*, *495*, *496*, *497*, *499*, *515*, *549*, *598*; *vedi anche* Mantova, Liceo Virgilio; Mantova, palazzo degli Studi.
Mantova, Gradaro (il), *vedi* Mantova, chiese (Santa Maria del Gradaro).
Mantova, Intendenza di Finanza, 80, *145*; *vedi anche* Mantova, chiese (Santa Maria Annunciata).
Mantova, "Istituto Garibaldi", *vedi* Mantova, palazzo Biondi.
Mantova, Istituto Luigi ed Eleonora Gonzaga (Istituti Gonzaga), 10, *288*.
Mantova, largo Pradella, *vedi* Mantova, corso Vittorio Emanuele II.
Mantova, Liceo Virgilio (Liceo, Regio Liceo, Regio Liceo del Mincio), 9, 29, 76, 81, *343*, *443*, *495*, *499*, *607*; *vedi anche* Mantova, Ginnasio; *vedi anche* Mantova, palazzo degli Studi.
Mantova, Macello Comunale (pubblico macello), 26, *21*, *214*.
Mantova, Municipio (palazzo del Comune, palazzo Municipale), 26 fig. 5, *165*, *440*, *597*, *600-601*.
Mantova, Municipio, "aula del Consiglio Comunale", 80, 81.
Mantova, Museo Archeologico, 28.
Mantova, Museo Civico (Civico Museo, Musei Civici, Museo Comunale, Pinacoteca Civica), 1, 26, 27, 29, 30, 31, 51 nota 258, 51 nota 266, 51 nota 283, 52 nota 293, 80, *20*, *59*, *62*, *80*, *82*, *92*, *96*, *145*, *299*, *342*, *491*, *515*, *566-570*, *600-601*; *vedi anche* Mantova, Museo della Città; Mantova, Museo Patrio.
Mantova, Museo della Città in palazzo San Sebastiano (palazzo di San Sebastiano), 1, 40, 53 nota 341, *54-55*, *59*, *62*, *75*, *80*, *81*, *88*, *145*, *165*; *vedi anche* Mantova, palazzo di San Sebastiano.
Mantova, Museo Diocesano Francesco Gonzaga, 9, 10, 11, 12, 13, 28, 30, 36, 43 nota 41, 45 nota 109, 48 nota 185, 51 nota 278, *24*, *63*, *75*, *84*, *95*, *130*, *288*, *452*, *493*, *533*.
Mantova, Museo di palazzo d'Arco; *vedi* Mantova, palazzo d'Arco.
Mantova, Museo Lapidario, 47 nota 156; *vedi anche* Mantova, Museo Statuario.
Mantova, Museo Patrio (Patrio Museo), 12, 26, 40, 44 nota 80, 51 nota 255, 51 nota 258, *5*, *6*, *9*, *21*, *22*, *25*, *74*, *75*, *88*, *92*, *93*, *214*, *326-327*, *375*, *505*, *602-605*, *606*; *vedi anche* Mantova, Museo Civico.
Mantova, Museo Statuario dell'Accademia delle Belle Arti (Museo di Statuaria), 13, 28, 30, 47 nota 156, 51 nota 271, 52 nota 293.
Mantova, oratori; *vedi anche* Mantova, chiese.
Cristo Flagellato, 12.
Croce (Santa), (Santa Maria del Melone), 12.
Dottrina Cristiana, 12.
Innocentini (Santi), (Santa Maria Gentile), 12.
Maria della Concezione (Santa), (Annunciazione, Vergine Annunciata), [sul Te], 16-17, *371*.
Quarantore ("40 Ore"), 12, 16, 17, 19, 20, 47 nota 152, 48 nota 179, 69, 70, *343*, *371*, *467-486*.
Scuola Segreta (Santa Maria della Passione), 9, 49 nota 226, 59, 61, 80, 81, *76*, *130*, *495*.
Mantova, Ospedale civico, *79*, *93*; *vedi anche* Mantova, Sant'Orsola.
Mantova, palazzo Accademico (palazzo dell'Accademia, palazzo dell'Accademia Virgiliana), 10, 22, 26, 27, 29, 31, 32, 52 nota 302, 79, *5*, *6*, *9*, *10*, *11*, *20*, *21*, *22*, *23*, *24*, *25*, *54-55*, *59*, *62*, *74*, *75*, *76*, *80*, *81*, *82*, *88*, *92*, *93*, *96*, *98*, *130*, *145*, *163*, *164*, *165*, *197*, *198*, *199*, *200*, *201*, *204*, *214*, *215*, *216*, *217*, *218*, *219*, *229*, *230*, *231-232*, *233*, *236*, *237*, *238*, *239*, *240*, *247*, *274*, *280*, *281*, *283*, *286*, *289*, *293*, *294*, *295-296*, *299*, *326-327*, *328*, *329*, *333*, *335-340*, *341*, *342*, *343*, *344*, *345*, *346-347*, *348*, *349*, *352*, *353-364*, *365*, *368-369*, *372*, *375*, *377*, *378*, *400*, *426*, *434*, *443*, *444*, *452*, *456*, *458*, *461*, *491*, *494*, *495*, *496*, *497*, *498*, *499*, *505*, *515*, *520*, *521-529*, *549*, *566-570*, *596*, *597*, *598*, *602-605*, *606*; *vedi anche* Mantova, Accademia Virgiliana.
Mantova, palazzo Acerbi-Cadenazzi (palazzo ex Bonacolsi), 80, *571-581*, *606*; *vedi anche* Mantova, palazzo Guerrieri Gonzaga.
Mantova, palazzo Acerbi-Cadenazzi, cappella Bonacolsi, 27, 50 nota 245, 81, *3*, *8*, *10-11*, *606*.
Mantova, palazzo Agnelli, *vedi* Mantova, casa Agnelli.

Mantova, palazzo Aldegatti, *168-177*.
Mantova, palazzo Andreasi, *70*.
Mantova, palazzo Anguissola ("palazzo de' Anguisciola"), *99-103*, *109-116*.
Mantova, palazzo d'Arco (Museo di palazzo d'Arco), 45-46 nota 118, *60-61*, *84*, *92*, *163*, *216*, *295-298*, *305-313*, *344*, *422*, *434*, *452*, *467-486*, *493*, *498*, *549*; *vedi anche* Mantova, collezione d'Arco.
Mantova, palazzo Arrivabene, *452*, *492*.
Mantova, palazzo Bianchi, *493*.
Mantova, palazzo Biondi, 80, *80*.
Mantova, palazzo Bonacolsi, *vedi* Mantova, palazzo Acerbi-Cadenazzi.
Mantova, palazzo Bonatti, *206-211*.
Mantova, palazzo Borromeo, *499*.
Mantova, palazzo Capilupi, 50 nota 245.
Mantova, palazzo Castiglioni, *70*.
Mantova, palazzo Cavriani, 15, 23, 42 nota 11, 46 nota 130, 50 nota 232, *440*, *493*; *vedi anche* Mantova, collezione Cavriani.
Mantova, palazzo degli Studi, 9, 13, 14, 25, *515*; *vedi anche* Mantova, Ginnasio; *vedi anche* Mantova, Liceo Virgilio.
Mantova, palazzo del Cardinale, *96*.
Mantova, palazzo del Diavolo (casa Ceresara Paride), *79*.
Mantova, palazzo della Prefettura, *vedi* Mantova, Prefettura.
Mantova, palazzo della Provincia, *571-581*.
Mantova, palazzo di San Sebastiano, 40, *54-55*, *59*, *62*, *70*, *75*, *76*, *78*, *80*, *81*, *83*, *85*, *86-87*, *88*, *92*, *145*, *165*, *260-268*, *565*.
Mantova, palazzo Gonzaga di Vescovato, *79*.
Mantova, palazzo Guerrieri, *300-304*.
Mantova, palazzo Guerrieri Gonzaga, *214*, *571-581*; *vedi anche* Mantova, palazzo Acerbi-Cadenazzi.
Mantova, palazzo Guidi di Bagno, *vedi* Mantova, Prefettura.
Mantova, palazzo Magnaguti, *534-548*, *549*.
Mantova, palazzo Nonio, 25.
Mantova, palazzo Petrozzani, 41, *260-268*, *269-270*, *271-273*, *284*.
Mantova, palazzo Rizzini, *166*.
Mantova, palazzo Soardi, *152-158*, *168-177*.
Mantova, palazzo Sordi, *164*, *428*, *452*.
Mantova, palazzo Te ("il T.", palazzo del Te), 1, 16, 40, 49 nota 211, 53 nota 328, *49-50*, *51-53*, *105-108*, *132-137*, *138-144*, *146-150*, *152-158*, *159*, *163*, *165*, *168-177*, *221*, *305-313*, *371*, *531-532*, *571-581*, *596*, *597*, *599*, *600-601*, *607*, *611-612*.
Mantova, palazzo Vescovile, *493*,
Mantova, piazze
  80° Fanteria, 36.
  Alberti Leon Battista, 80.
  Arche, *440*.
  Dante, *96*.
  Erbe (delle) (piazza Erbe), *85*, *566-570*.
  Lega Lombarda, 33 fig. 8, *276-279*.
  Mille (dei), *99-103*.
  Sordello (piazza San Pietro), 30, 55, *70*, *488-490*, *571-581*.
  Virgiliana (già ancona di Sant'Agnese), *366*.
Mantova, Pio Luogo del Soccorso, 43 nota 57.
Mantova, ponte dei Mulini, *2*, *70*.
Mantova, ponte di San Giacomo ("ponto de San Jacopo"), *25*.
Mantova, ponte di San Giorgio, 28.
Mantova, porta dei Mulini, *70*.
Mantova, porta Pusterla, *70*.
Mantova, Pradella, *vedi* Mantova, corso Vittorio Emanuele II.
Mantova, Prefettura, (palazzo Guidi di Bagno), 1, 19, *89-90*, *117*, *138-144*, *152-158*, *168-177*, *271-273*, *318*, *423-425*, *428*, *499*, *562*.
Mantova, Quarantore, *vedi* Mantova, oratori (Quarantore).
Mantova, quartiere Bellalancia, 36, *12*, *14-19*, *49-50*, *51-53*, *65-68*, *71-72*, *73*, *77*, *89-90*, *91*, *97*, *104*, *117*, *118-124*, *127-129*, *131*, *132-137*, *138-144*, *146-150*, *152-158*, *206-211*, *220*, *245*, *246*; *vedi anche* Mantova, contrada Bellalancia.
Mantova, quartiere di San Nicolò, *168-177*.
Mantova, (quartiere) Fiera, 19.
Mantova, raccolta, *vedi* Mantova, collezione.
Mantova, Seminario vescovile, 11, *1*, *14-19*.
Mantova, Società per il Palazzo Ducale, 1, *432*.
Mantova, Soprintendenza Archeologica, *1*, *12*.
Mantova, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici (Soprintendenza di Mantova), 10, 24, 25, 32, 35, 36, 42 nota 13, *3*, *8*, *12*, *14-19*, *94*, *168-177*, *205*, *285*, *300-304*, *305-313*.
Mantova, Teatro Scientifico (Teatro Bibiena), 8, 79.
Mantova, torre della Gabbia, *566-570*.
Mantova, torre dello Zuccaro, *372*.
Mantova, Tribunale, cappella del, 43 nota 57.
Mantova, Università dei Mercanti, *530*.
Mantova, vie
  Agnelli, *168-177*.
  Canal Bernardo, *78*.
  Cavour, *499*.
  Chiassi, *130*, *276-279*.
  Govi, *49-50*, *51-53*.
  Marangoni, *25*.
  Mario Alberto, 38, *49-50*, *51-53*, *73*, *117*, *118-124*, *127-129*, *131*, *132-137*, *152-158*, *168-177*, *220*.
  Mazzini, *168-177*, *260-273*.
  Pomponazzo, *56-58*.
  Tazzoli, *372*.
Mantova, vicolo Bellalancia, *206-211*.
Mantova, vicolo Bellancetto, 36, *168-177*, *206-211*.
Mantovano, *353-364*, *421*, *445*.
Mantovano, collezione privata, 23, 43 nota 49.
Marcaria, *515*.
Marche, *492*.
Marmirolo, *70*, *444*.
Marmirolo, palazzo gonzaghesco (villa gonzaghesca), 5, 42 nota 22, *28-48*, *398*, *404*, *440*.
Marmirolo, parrocchiale, 10, 43 nota 62.
Massa, Nostra Signora della Misericordia, chiesa di, *282*.
Massimbona (Goito), 10.
Medioriente, *86-87*.
Medole, *365*.
Medolla, *446*.
Meillant, castello, *63*.
Melbourne, *297*.
Melbourne, Sotheby's (casa d'aste), *391-397*.
Mestre, 45-46 nota 118.
Mexico City, collezione privata, *163*.
Milano, 9, 20, 21, 25, 28, 47 nota 161, 49 nota 215, 50 nota 242, 51 nota 275, *8*, *49-53*, *76*, *80*, *104*, *145*, *229*, *248-259*, *297*, *298*, *376*, *399*, *431*, *438*, *446*, *456*, *487*, *498*, *533*, *555*, *557*, *596*, *598*, *601*.
Milano, Accademia delle Belle Arti di Brera (Regia Accademia), 21, 25, 49 nota 215, 50 nota 242, *597*, *598*.
Milano, Archivio di Stato, 2, 24.
Milano, Archivio Storico dell'Accademia di Brera, 25, 78, *431*, *560-561*.
Milano, Biblioteca Ambrosiana, 29, 47 nota 164, 49 nota 210.
Milano, Castello Sforzesco, *75*, *215*, *231-232*, *233*, *446*.
Milano, chiese
  duomo, *282*.
  Maria presso San Satiro (Santa), *582-592*.
  Pietro dei Pellegrini (San), *9*.
  Sepolcro (San), *84*.
Milano, Christie's (casa d'aste), *93*.
Milano, Civica Raccolta Achille Bertarelli, 2, 22 fig. 4, *96*.
Milano, collezioni
  collezione privata, *215*, *372*, *498*.
  Crespi Benigno, 30, *70*, *613*.
  Koelliker, *487*.
  Martini, *96*.
  Orombelli, *96*.
  Vallardi, *130*.
  Visconti di Modrone, *493*, *498*.
  Zanelli Agostino, *596*.

Milano, contrada della Passione, 51 nota 275.
Milano, Finarte (casa d'aste), 46 nota 118, 50 nota 232, *93*, *94*, *161-162*, *437*, *499*.
Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12, 27, 50 nota 243, 51 nota 261.
Milano, palazzo Busca Arconati Visconti, *595*.
Milano, palazzo Castelbarco, *595*.
Milano, Pinacoteca Ambrosiana, *84*, *213*, *282*, *285*.
Milano, Pinacoteca di Brera (Brera, Reale galleria di Brera), 17, 20, 21, 22, 47 nota 161, 49 nota 206, 49 nota 211, 49 nota 212, 49 nota 213, 51 nota 276, *59*, *84*, *86-87*, *88*, *221*, *295-298*, *346-347*, *371*, *467-486*, *602-605*, *607*.
Milano, Porro (casa d'aste), *494*.
Milano, raccolta, *vedi* Milano, collezione.
Milano, Sotheby's (casa d'aste), *94*, *318*.
Milano, Università Statale degli Studi, 1, 2.
Milano, villa Belgioioso, *595*.
Mira, 3.
Mira, villa Venier, *435*.
Mirandola, 5, 16, 17, 20, 50 nota 241, 63, 64, 72, 73, 74, 75, *243*, *248-259*, *314-317*, *319*, *320*, *321*, *322*, *323*, *324*, *325*, *328*, *331*, *334*, *350*, *367*, *402*, *405-413*, *440*, *441-442*, *456*.
Mirandola, castello, 4, *314-317*, *441-442*.
Mirandola, Museo Civico, *334*, *350*, *441-442*.
Mirandola, palazzo Ducale (palazzo dei Pico, reggia dei Pico, reggia di Mirandola), 25, *242*, *243*, *305-313*, *314-317*, *319*, *320*, *321*, *322*, *323*, *324*, *325*, *331*, *334*, *350*, *367*, *402*, *441-442*.
Mirandola, Santa Maria Maggiore, collegiata, *334*.
Modena, 15, 16, 36, 46 nota 136, *231-232*, *243*, *319*, *321*, *322*, *323*, *404*, *445*.
Modena, Biblioteca Poletti, *305-313*, *405-413*.
Modena, castello, *305-313*.
Modena, collezione Banca Popolare di, *94*, *96*.
Modena, collezione d'Este, *321*.
Modena, collezione privata, *96*.
Modena, duomo, *60-61*.
Modena, Galleria Estense, 44 nota 84, *54-55*, *96*, *295-298*, *446*.
Modena, Museo Civico, *348*, *427*, *446*.
Modena, quadreria del duca Francesco d'Este, *289*.
Monaco, *74*, *191*, *274*, *368-369*, *370*, *371*.
Monaco, Alte Pinakothek, 15.
Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, *282*, *372*, *551-554*.
Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, *165*, *305-313*, *314-317*, *368-369*.
Monaco, Hampel (casa d'aste), *166*, *234*.
Monaco, Residenz, Grüne Galerie, *199*.
Monaco, St. Michel, *274*.
Monferrato, *95*, *244*.
Monreale, collezione de Torres Ludovico II, *200*.
Montanara (Curtatone), parrocchiale, 9, *400*.
Montauban, Musée Ingres, *280*.
Montichiari, *300-304*.
Montichiari, Fondazione Lechi, *501-504*.
Montoggio, San Giovanni Battista, *344*.
Monza, villa Reale, *595*.
Motteggiana, *505*.
Mühlberg, *230*.
Murano, *54-55*.

Nancy, Musée des Beaux Arts, 15, *295-298*, *443*.
Napoli, *28-48*, 58, *145*, *191*, *229*, *566-570*.
Napoli, collezione Borbone, *191*.
Napoli, Museo Archeologico, *521-529*.
Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, *191*, *248-259*.
Napoli, San Domenico, *493*.
Napoli, San Francesco delle Monache, *191*.
Neutitschein, *vedi* Nový Jičín.
New Haven, Yale University Art Gallery, *452*.
New York, *305-313*.
New York, Adam Williams Fine Art, *295-298*.
New York, Christie's (casa d'aste), *8*, *216*.
New York, collezioni
  Klein O., *215*.
  Lewisohn, *289*.
  Wildenstein, *59*.
New York, Hispanic Society, *229*.
New York, Metropolitan Museum of Art, 27, 51 nota 261, *333*, *606*.
New York, Pierpont Morgan Library, *80*, *84*, *284*.
New York, Sotheby's (casa d'aste), *60-61*, *93*, *215*, *288*, *295-298*, *391-397*, *428*, *467-486*.
Nizza, Saint Roche, *598*.
Norfolk, collezione Chrysler Walter P., *437*.
Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, *341*, *378*.
Novara, Madonna della Bocciola, santuario della, *582-584*, *585-592*.
Novellara, *342*, *467-486*.
Novellara, Santo Stefano, *75*.
Nový Jičín (Neutitschein), *608*.
Nuvolato (Quistello), San Fiorentino, 48 nota 198, *96*.

Odessa, *506-514*.
Olomouc, *93*.
Opočno, *70*.
Orino, casa parrocchiale, *375*.
Ostiano, *300-304*.
Ostiano, parrocchiale, *274*.
Ostiglia, *228*.
Ostiglia, collezione Bonazzi Giuseppe, *70*.
Ostiglia, parrocchiale, *95*.
Oxford, Ashmolean Museum, *94*, *215*, *328*.
Oxford, Bodleian Library, *70*.
Oxford, Christ Church, *229*, *377*.

Paderno Dugnano, parrocchiale, 3, 21, *221*.
Padova, 3, *54-55*, *233*, *404*, *428*, *463-464*, *565*.
Padova, cappella degli Scrovegni, *237*.
Padova, casa di Ezzelino, *237*.
Padova, collezione privata, *332*.
Padova, Curia Vescovile, *435*.
Padova, Musei Civici (collezioni civiche), *215*, *237*, *322*, *333*, *400*, *501-504*.
Padova, palazzo Belloni, *435*.
Padova, quadreria Emo Capodilista, *467-486*.
Padova, San Francesco, *435*.
Padova, San Tommaso Cantauriense, *404*.
Padova, Scuola del Santo, *81*, *444*.
Paesi Bassi, *566-570*.
Palermo, *613*.
Parenzo, *54-55*.
Parigi, *30*, *215*, *275*, *295-298*, *318*, *571-581*, *598*.
Parigi, Bibliothèque Nationale, *218*, *219*, *275*.
Parigi, collezioni
  collezione privata, *377*.
  Destombes, *145*.
  Luigi XIV, *289*.
  Richelieu, *289*.
Parigi, Musée du Louvre (Louvre, Museo del Louvre), 14, 43-44 nota 66, 49 nota 206, 81, *70*, *74*, *76*, *82*, *159*, *192-196*, *197*, *230*, *239*, *241*, *280*, *283*, *289*, *295-298*, *346-347*, *437*, *521-529*, *565*, *595*.
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, 50 nota 245, *25*, *26-27*, *60-61*, *159*, *217*, *286*, *346-347*, *521-529*.
Parigi, Musée du Petit Palais, *391-397*.
Parigi, Nourri (casa d'aste), *381*.
Parigi, Saint Etienne du Mont, *94*.
Parigi, Saint Nicholas-des-Champs, 43 nota 58.
Parigi, Sedelmeyer (casa d'aste), *218*.
Parigi, Sotheby's (casa d'aste), *314-317*.
Parma, 5, 58, *83*, *84*, *191*, *192-196*, *203*, *343*, *404*, *531-532*.
Parma, collezione Bellini Giovanni, *166*.
Parma, collezione Farnese, *191*.
Parma, Galleria Nazionale, *205*.
Parma, palazzo della Pilotta, Galleria Ducale, *191*.

Parma, palazzo Giardino, *191*.
Parma, palazzo Lalatta, *192-196*.
Parma, San Giovanni Evangelista, *203*.
Parma, San Sepolcro, *203*.
Parma, Soprintendenza, *166*.
Passariano, *351*.
Pavia, Pinacoteca Malaspina, 15, *74*, *98*.
Pavlovsk, palazzo-Museo, *521-529*.
Pegognaga, *213*.
Pellaloco (Roverbella), *494*.
Perugia, *94*, *342*.
Perugia, Collegio del Cambio, *94*.
Perugia, Facoltà di Agraria, *405-413*.
Perugia, Galleria Nazionale, *94*.
Perugia, San Filippo, *443*.
Pesaro, oratorio del Nome di Dio, *228*.
Pescia, *492*.
Philadelphia, *218*.
Philadelphia, Museum of Art, *94*.
Piacentino, *375*.
Piacenza, 5, *25*.
Piacenza, collezione Gonzaga Corrado, *467-486*.
Piacenza, collezione Martini, *487*.
Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, 34 fig. 9.
Piacenza, Museo Civico, *440*.
Piacenza, San Sisto, *126*, *234*.
Piacenza, Santa Maria di Campagna, *440*.
Piadena, *563*.
Piemonte, *274*.
Pietole (Virgilio), 19, *494*.
Pieve di Coriano, ospedale, 33.
Pieve di Coriano, Santa Maria, *234*.
Pizzighettone, San Bassiano, 53 nota 329
Plympton, Saltram House, *295-298*, *467-486*.
Poggio a Caiano, *378*.
Pommersfelden, castello Weissenstein, *391-397*.
Portiolo (San Benedetto Po), *488-490*, *493*.
Portiolo, parrocchiale, 48 nota 194.
Porto Mantovano (Mantova), palazzo della Favorita, 42 nota 22.
Porto Mantovano, San Girolamo, 8, 9, 42 nota 38, 43 nota 42, 59, *75*, *444*, *459-460*.
Porto Mantovano, Sant'Antonio, 14.

Pozzolo, *289*, *494*.
Praga, *94*, *341*, *373-374*.
Praga, Národní Galerie, *217*.
Prato, Farsetti (casa d'aste), *216*.
Preganziol, villa Pesaro, *435*.

Racconigi, castello, *247*, *318*.
Raleigh, North Carolina Museum, *25*.
Rancate, *555*, *556*, *557*.
Ravecchia, *13*.
Ravenna, San Francesco, *438*.
Recoaro, *571-581*, *582-584*, *585-592*, *593-594*, *595*.
Redondesco, *95*.
Reggio Calabria, *596*.
Reggio Emilia, *13*, *293*, *321*, *322*, *379*, *445*, *492*.
Reggio Emilia, collezione Palazzi Venturi Leocadia, *379*.
Reggio Emilia, San Prospero, *293*.
Reggio Emilia, Santissima Trinità, oratorio, *346-347*.
Remalard (Orne), castello di Voré, collezione del conte di Andlau, *197*.
Revere, 19, 51 nota 262, *74*, *234*, *493*.
Revere, palazzo gonzaghesco, *506-514*.
Revere, parrocchiale, 48 nota 180.
Revere, San Ludovico, 15.
Revere, Santa Mustiola, 48 nota 180.
Rimini, Aspettazione, oratorio dell', *440*.
Rimini, Gomma, oratorio della, *440*.
Rimini, Museo della Città, *440*.
Rimini, Tempio Malatestiano, *28-48*.
Ripatransone, San Filippo, *443*.
Rivalta Trebbia, San Martino, *440*.
Rivarolo Mantovano, *191*, *240*.
Riverdale on Hudson, Stanley Moss Collection, *404*.
Rizzolo, *462*.
Rodengo (Bolzano), *28-48*.
Rodigo, 9.
Roma, 8, 34, 35, 77, 79, 80, *28-48*, *63*, *80*, *126*, *145*, *166*, *200*, *212*, *235*, *239*, *284*, *335-340*, *348*, *351*, *353-364*, *365*, *373*, *374*, *375*, *378*, *381*, *399*, *403*, *404*, *423-425*, *434*, *492*, *521-529*, *533*, *558-559*, *562*, *563*, *564*, *565*, *596*, *597*, *602-605*, *607*; *vedi anche* Città del Vaticano.
Roma, Accademia di San Luca, *305-313*, *555*, *564*.
Roma, "Bagni di Livia", *521-529*.
Roma, Belvedere, *152-158*.
Roma, Campidoglio, *145*.
Roma, Casino Borghese, *300-304*.
Roma, casino Rospigliosi, *152-158*.
Roma, Castel Sant'Angelo, *75*; *vedi anche* Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo.
Roma, chiese
  Agostino (Sant'), 49 nota 226, *145*, *495*.
  Andrea delle Fratte (Sant'), 19.
  Antonio Abate (Sant'), *283*.
  Carlo ai Catinari (San), *399*.
  Carlo al Corso (San), *318*, *399*.
  Croce in Gerusalemme (Santa), *295-298*.
  Gesù, chiesa del, *295-298*, *381*.
  Giovanni in Laterano (San), *145*.
  Girolamo della Carità (San), *444*.
  Isidoro (Sant'), *434*.
  Lorenzo fuori le Mura (San), *375*.
  Lorenzo in Lucina (San), *212*.
  Lorenzo in Miranda (San), *375*.
  Maria della Pace (Santa), *260-273*.
  Maria del Popolo (Santa), *25*.
  Prassede (Santa), *163*.
  Sebastiano fuori le Mura (San), *399*.
  Silvestro al Quirinale (San), *163*.
  Vitale (San), *213*, *283*.
Roma, collezioni
  Barsanti A., *200*.
  Chacón Alfonso, *199*, *200*.
  collezione privata, *314-317*.
  Costaguti Giovan Battista, *562*.
  Costaguti Luigi, *562*.
  Cussida Pietro, *353-364*.
  Diana, *166*.
  Diana Oliviero, *166*.
  Doria-Pamphili, *54-55*.
  Farnese, *191*.
  Mirri Ludovico, *521-529*.
  Montalto Diana Teresa, *166*.
  Nievo, *351*.
  Orsini Fulvio, *191*.
  Strinati, 23, *352*.
  Trombadori, *533*.
Roma, Domus Aurea, *521-529*.
Roma, Domus Transitoria, *521-529*.
Roma, Finarte (casa d'aste), *487*.
Roma, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, *428*.
Roma, Galleria Borghese, *164*, *229*.
Roma, Galleria Corsini, *373-374*, *377*.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 46 nota 131, *96*, *239*, *405-413*, *437*, *564*.
Roma, Galleria Pallavicini, *562*.
Roma, Galleria Sangiorgi, *379*.
Roma, Galleria Spada, *382-390*.

Roma, Museo di Roma di palazzo Braschi, *405-413*, *555*.
Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, *200*; *vedi anche* Roma, Castel Sant'Angelo.
Roma, "Orti Farnesiani", *521-529*.
Roma, palazzo Barberini, *vedi* Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.
Roma, palazzo Burcardo, *78*.
Roma, palazzo del Quirinale, *421*.
Roma, palazzo Farnese, *191*.
Roma, Pinacoteca Capitolina, *299*.
Roma, ponte di Sant'Angelo, *145*.
Roma, Terme di Tito, *521-529*, *534-548*.
Roma, Tor de' Specchi, *400*.
Roma, villa Madama, *521-529*.
Roma, villa Medici, *200*.
Romagnano di Grezzana, Sant'Andrea, 33.
Romano di Lombardia, *414-417*.
Romanore (Borgoforte), *562*.
Romanore, parrocchiale, 10, *467-486*.
Romeno, *555*.
Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, *294*.
Rovigo, 45 nota 118.
Rovigo, Accademia dei Concordi, *423-425*.
Rovigo, Pinacoteca del Seminario, *435*.
Rovigo, Santa Maria del Soccorso (Rotonda), *381*, *435*.
Ryssby (Småland), *610*.

Sabbioneta, 45 nota 100, 45 nota 107, *191*, *220*, *236*, *240*, *282*.
Sabbioneta, palazzi gonzagheschi, 13.
Sabbioneta, palazzo Ducale, 13, *198*, *199*, *200*, *201*, *229*, *230*, *236*, *237*, *238*, *239*, *240*.
Sabbioneta, palazzo del Giardino, *159*.
Sabbioneta, Teatro all'Antica, *300-304*.
Sacchetta (Sustinente), *299*.
Salisburgo, *414-417*.
Salò, *282*.
San Benedetto Po, 15, 36, *3*, *76*, *84*, *88*, *93*, *95*, *192-196*, *203*, *213*, *274*, *445*, *506-514*.
San Francisco, de Young Memorial Museum, *404*.
San Francisco, Palace of the Legion of Honor, *467-486*.
San Giorgio (Mantova), 19, *70*, *349*.
San Giorgio, parrocchiale, 14, *70*.
San Giorgio, Santa Maria Annunziata, 14, 18.
San Giorgio, Santi Giovanni e Vito, 8.
San Lorenzo (Curtatone), *375*.
San Martino dall'Argine, *228*.
San Michele Extra, Madonna di Campagna, *164*.
San Miniato, *235*.
San Pietroburgo, Accademia di Belle Arti, *521-529*.
San Pietroburgo, Ermitage, 15, *318*.
San Pietro di Feletto, pieve, *3*.
San Possidonio, *314-317*.
San Possidonio, parrocchiale, *334*.
San Prospero (Suzzara), parrocchiale, *452*.
San Silvestro (Curtatone), collezione Freddi Romano, *8*, *201*, *212*, *215*, *295-298*, *467-486*, *506-514*, *606*.
San Silvestro (Curtatone), parrocchiale, *375*.
Sant'Ambrogio di Torino, sagra di San Michele, *274*.
Sarasota, Ringling Museum, *81*.
Sardegna, *431*.
Sarzana, *399*.
Sassari, Pinacoteca G.A. Sanna, 46 nota 122, *549*.
Schivenoglia, *499*.
Schleissheim, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, *562*.
Schönbrunn, *378*.
Scorzarolo, parrocchiale, 46 nota 122.
Seckau (Stiria), chiesa abbaziale, *221*.
Senigallia, *295-298*.
Sermide, parrocchiale, *96*, *164*, *372*.
Sermide, Torre Civica, 33.
Serravalle, *70*.
Serravalle a Po, collezione Pongiluppi Dirce, *463-464*.
Sesto San Giovanni, villa La Pelucca, 49 nota 215.
Sestri Levante, Galleria Rizzi, *376*.
Settignano, *130*.
Sicilia, *286*.
Siegen, *294*, *295-296*.
Siena, *260-268*, *381*.
Siena, collezione privata, *377*.
Siena, legato Spannocchi, *295-298*.
Siena, palazzo Pubblico, *28-48*.
Siena, Pinacoteca Nazionale, *391-397*.
Siena, San Domenico, *329*.
Siena, Sant'Agostino, *94*.
Siena, Sant'Eugenio, *329*.
Soave, 44 nota 89, 12, *368-369*.
Southampton (New York), Parrish Art Museum, *204*.
Spagna, 5, *28-48*, *230*, *295-296*, *297*, *298*, *353-364*, *375*, *431*.
Stati Uniti, collezione Kellogg, *200*.
Stiria, *241*.
Stoccolma, 34, *610*.
Stoccolma, Arkitekturmuseet, *391-397*.
Stoccolma, National Museum, *365*, *498*.
Strasburgo, *437*, *498*, *505*.
Susano (Castel d'Ario), *283*, *295-298*.
Sustinente, villa Guerrieri Gonzaga, *520*.
Suzzara, collezione Saviola, 36.
Suzzara, parrocchiale, *391-397*, *447-451*.
Suzzara, villa Capilupi, *220*.
Svizzera, *506-514*.

Tabellano (Suzzara), *96*.
Tagliacozzo, *506-514*.
Taro, fiume, *85*.
Tarquinia, *99-103*, *138-144*.
Teplice, Regionální muzeum, *274*.
Terrasanta, *86-87*, *78*.
Tivoli, *96*, *492*, *521-529*; *vedi anche* Villa Adriana.
Tivoli, Santissima Annunziata, *492*.
Todi, *248-259*, *342*.
Tokyo, *166*.
Tokyo, National Museum of Western Art, *94*.
Toledo, *244*.
Toledo, [Ohio], Museum of Art, *293*.
Torino, *282*, *295-296*, *297*, *298*, *492*.
Torino, collezione Fontana, *92*.
Torino, collezione privata, *84*.
Torino, collezione Umberto I di Savoia, *318*.
Torino, Galleria Sabauda, 11, 20, *74*, *318*.
Toulouse, Musée des Augustins, *3*.
Tours, *215*.
Trento, *3*, *199*.
Trento, Castello del Buonconsiglio, *557*.
Trevigiano ("Trivigiano"), *314-317*.
Treviso, *501-504*.
Treviso, Musei Civici, 45 nota 109, *318*, *501-504*.
Treviso, San Nicolò, *435*.
Trieste, 40.
Trieste, antiquario De Marchi, *599*.
Trieste, Museo Civico, *5*, *6*.
Trieste, San Cipriano, *5*.
Trieste, Santa Maria della Cella, *5*.

Ubicazione ignota, collezione Palumbo-Cerboni, *441-442*.
Ubicazione ignota, collezione "V. P. Philip", 18, 47 nota 160.
Udine, *351*.
Udine, collezione Nievo Antonio, *351*.
Udine, Suffragio, oratorio del, *344*.
Ungheria, *145*, *178*.
Urbino, duomo, *443*.

Urbino, palazzo Ducale, *28-48*.
Utrecht, *78*.

Varsavia, Muzeum Narodowe (Museo Nazionale), *152-158*, *493*, *521-529*.
Velletri, Museo Diocesano, *443*.
Veltrusy, Castello, *364*.
Velturno, Castel Velturno, *234*.
Veneto, *435*.
Venezia (Serenissima, "Venetia", "Vinezia"), 3, 21, 40, 81, *26-27*, *28-48*, *70*, *78*, *145*, *168-177*, *244*, *275*, *295-298*, *299*, *305-307*, *308-313*, *314-317*, *319*, *320*, *321*, *322*, *323*, *324*, *325*, *334*, *335-339*, *350*, *351*, *353-364*, *365*, *367*, *375*, *382-390*, *391-397*, *398*, *404*, *405-413*, *414-417*, *419-420*, *421*, *423-425*, *428*, *435*, *448-451*, *453-455*, *493*.
Venezia, antiquario Barozzi, *332*.
Venezia, antiquario Candrian Giovanni, *248-259*.
Venezia, antiquario Piccoli Emmer Nicoletta, *275*.
Venezia, antiquario Rossi Giovanni, *244*.
Venezia, chiese
  Bartolomeo (San), (Oratorio dei Tedeschi), *391-397*.
  Geminiano (San), *295-298*.
  Giovanni Decollato (San), *3*.
  Giuliano (San), *305-313*.
  Redentore, *405-413*.
Venezia, collezioni
  Franchetti, *93*.
  Giovannelli, *372*.
  Manfrin, *435*.
Venezia, Finarte Semenzato (casa d'aste), *96*.
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2, 9, *80*.
Venezia, Gallerie dell'Accademia, 33, *295-298*, *319*.
Venezia, Libreria Marciana, *159*.
Venezia, Madonna dell'Orto, *435*.
Venezia, Museo Correr, *81*.
Venezia, Ospizio di San Lazzaro dei Mendicanti (ex-), *435*.
Venezia, palazzo Ducale, *222-227*.
Venezia, palazzo Michiel dalle Colonne, 3.
Venezia, Scuola di San Rocco, *365*.
Venezia, Semenzato (casa d'aste), *81*, *94*, *96*, *215*.
Vermezzo, parrocchiale, 22.
Verona, 21, 33, *28-48*, *70*, *76*, *88*, *93*, *95*, *97*, *126*, *164*, *167*, *220*, *282*, *295-298*, *339*, *362*, *440*, *516-519*, *530*, *549*, *566-570*.
Verona, chiese
  Anastasia (Sant'), *28-48*, *95*.
  Eufemia (Sant'), *440*.
  Fermo (San), *8*, *28-48*.
  Giorgio in Braida (San), *213*, *299*.
  Girolamo al Teatro Romano (San), *94*.
  Maria della Scala (Santa), *236*.
  Maria in Organo (Santa), *167*.
  Nazario e Celso (Santi), *88*, *95*, *220*.
  Zeno (San), *8*, *74*.
Verona, Circolo ufficiali, *378*.
Verona, collezione Bernasconi Cesare, 51 nota 260, *298*.
Verona, collezione Bevilacqua Lazise Claudio, *298*.
Verona, collezione Canossa Bonifacio, *126*.
Verona, collezione Carlotti Canossa Maria, *126*.
Verona, collezione Curtoni, *215*.
Verona, collezione Giusti Agostino, *163*.
Verona, collezione privata, *332*, *467-486*.
Verona, Fondazione Miniscalchi Erizzo, *164*.
Verona, Museo Cavalcaselle, *93*, *95*.
Verona, Museo Civico, *94*.
Verona, Museo di Castelvecchio, 24, 33, 44 nota 83, 44 nota 93, 51 nota 260, *54-55*, *126*, *165*, *215*, *228*, *295-298*, *377*, *378*, *467-486*, *582-592*, *593-594*, *595*.
Verona, palazzo Canossa, *222-227*.
Verona, palazzo Paletta, *295-298*.
Verona, Pinacoteca Comunale, *vedi* Verona, Museo di Castelvecchio.
Versailles, *197*, *229*, *418*, *441-442*, *467-486*.
Viadana, 23, 49 nota 210, *192-196*, *203*, *260-273*, *558*, *562*, *601*.
Viadana, collezione Bongiovanni Giuseppe, *353-364*.
Viadana, Museo Civico Parazzi, *353-364*.
Viadana, Santi Maria e Cristoforo (Santa Maria del Castello), *353-364*, *562*.
Viadana, Santi Nicola e Martino, 44 nota 97.
Vicenza, 52 nota 290, *126*.
Vicenza, collezione privata, *332*.
Vicenza, palazzo Leoni Montanari, *126*.
Vicenza, Pinacoteca Civica, *163*, *333*, *375*, *467-486*, *501-504*.
Vicenza, (raccolta della) Banca Popolare di, *94*.
Vicomoscano (Casalmaggiore), *300-304*.
Vienna, 8, 24, *297*, *373-374*, *555*, *556*, *608*.
Vienna, Akademie der bildenden Künste, *520*, *555*, *556*.
Vienna, Albertina, *83*, *163*, *165*, *248-259*, *341*, *391-397*, *558-559*.
Vienna, Dorotheum (casa d'aste), *229*, *237*.
Vienna, "Galleria de' Quadri", 24.
Vienna, Hofburg, *434*.
Vienna, "imperiale gabinetto", *295-298*.
Vienna, Kunstakademie, *608*.
Vienna, Kunstgewerbeschule, *608*.
Vienna, Kunsthistorisches Museum, 12, *202*, *212*, *215*, *221*, *229*, *230*, *236*, *239*, *240*, *244*, *289*, *295-298*, *332*, *333*, *341*, *345*, *348*, *364*, *377*, *378*, *391-397*, *421*, *428*, *434*, *441-442*, *467-486*.
Vienna, Spezialschule für Historienmalerei, *608*.
Vignola, *25*, *28-48*.
Villa Adriana, *521-529*.
Villanova Maiardina (San Giorgio), parrocchiale, 19, 47 nota 173, *494*.
Villa Pasquali (Sabbioneta), *240*.
Villegaudin, Château de la Marche, *28-48*.
Vittorio Veneto, cattedrale, *94*, *286*.
Volargne (Dolcè), villa Del Bene, *167*.
Volterra, *295-298*.

Washington, *94*.
Washington, National Gallery of Art, *84*.
Windsor, 49 nota 224, *280*.

Zelarino, villa Malipiero, *382-390*.
Zurigo, collezione Bruppacher, *215*, *294*.

Crediti fotografici

Le fotografie delle tavole alle pagine 441-642 sono state eseguite per questa pubblicazione nel 2008 da Remo Michelotti, con l'eccezione delle immagini alle pp. 457 n. 63, 469 n. 84, 509, 532-534, 540-541, 556, 572, 573, 574, 581, 595, 606, 616, 627, copertina, 4ª di copertina e pag. V, eseguite nel 2011 da Renzo Paolini; delle immagini alle pp. 458-460, 462, 466-467, 470 n. 81, 471 n. 92, 472, 486 n. 145, 490 n. 165, 518-520 nn. 260-268, 638 n. 565, eseguite nel 2005 da Saverio Lombardi Vallauri; e delle immagini alle pp. 490-491 nn. 168, 170 e 174, eseguite nel 1986 (foto Giovetti). Le immagini dell'archivio della Soprintendenza BSAE di Mantova sono pubblicate su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
Ulteriori crediti fotografici: Bergamo, Accademia Carrara: p. 649 nn. 15 e 18; Firenze, Comune: p. 649 n. 16; Londra, British Museum: pp. 645 n. 4, 646 nn. 5 e 7; Londra, Witt Library: p. 18; Mantova, Archivio di Stato: pp. 6-7 (foto Italo Giannelli), 31; Mantova, Comune: p. 27 (foto Remo Michelotti); Mantova, Soprintendenza BSAE: pp. 32 (foto Emanuela Pezzini), 33, 37-40, 41 (foto Remo Michelotti), 643 nn. 1-3 e 5, 644 nn. 6 e 8; Mantova, Ugo Bazzotti: p. 644 n. 7; Milano, Civica Raccolta Achille Bertarelli: pp. 22 e 643 n. 4; Modena, Biblioteca Luigi Poletti: p. 649 n. 17; Monaco, Staatliche Graphische Sammlung: p. 647 n. 8; New York, Pierpont Morgan Library: p. 645 n. 3; Parigi, Musée du Louvre: pp. 645 nn. 1-2, 646 n. 6, 647 n. 9; Parigi, Sotheby's: p. 649 n. 19; Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi: p. 34; Roma, Duccio Trombadori: p. 647 n. 20; Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen: p. 647 n. 11; Stoccolma, Nationalmusem: p. 648 nn. 12-13; Teplice, Regionální muzeum: p. 647 n. 10.

Per le immagini pubblicate si resta a disposizione degli aventi diritto che non si siano potuti reperire.
Sono vietate riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo delle immagini senza autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Indice generale

VII Prefazione di Stefano Casciu (Soprintendenza BSAE di Mantova)
XI Prefazione di Nicola Sodano (Comune di Mantova)
XIII Prefazione di Mario De Bellis (Fondazione Banca Agricola Mantovana)
XV Prefazione di Giorgio Zamboni (Accademia Nazionale Virgiliana)
XVII Il catalogo di Stefano di Giovanni Agosti

1 Premessa e ringraziamenti
3 **Introduzione**. La formazione delle quadrerie pubbliche mantovane

Appendici
55 Appendice 1
57 Appendice 2
59 Appendice 3
60 Appendice 4
61 Appendice 5
62 Appendice 6
71 Appendice 7
75 Appendice 8
77 Appendice 9
78 Appendice 10
79 Appendice 11

83 **Catalogo**

439 **Tavole**
441 Dipinti
641 Cornici
643 Immagini di confronto
645 Disegni preparatori

651 **Apparati**
652 Abbreviazioni
652 Archivi fotografici citati
652 Manoscritti frequentemente citati
653 Bibliografia
705 Esposizioni

Indici
709 Indice dei nomi degli artisti
717 Indice dei luoghi

Impianti fotolitografici e stampa
© Publi Paolini
Mantova – Settembre 2011

ISBN 978-88-95490-15-1
9 788895 490151 € 40,00